L/T.T.

MERCVRE DE FRANCE

Numéro 1169 — Janvier 1961

LE

MERCVRE DE FRANCE

fondé en 1890 par Alfred Vallette

26, RUE DE CONDÉ, PARIS (6e)
Tél. ODÉon 02-13 — R. C. Seine 80-493 — Chèques postaux 259-31 Paris

REVUE MENSUELLE

RÉDACTEUR EN CHEF : SAMUEL S. DE SACY

Comptes Rendus

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement à la revue. Les envois portant le nom d'un rédacteur sont considérés comme des hommages personnels.

Exemplaires rognés

La revue peut être fournie rognée aux abonnés, sur simple demande faite soit au moment de l'abonnement, soit en cours d'abonnement, A défaut de cette demande, elle est envoyée non rognée.

Changements d'adresse

Toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de la dernière bande et de la somme de trente francs en timbres.

Correspondants du Mercure *à l'étranger*

Pour simplifier les formalités financières d'abonnement à l'étranger, on peut s'adresser :

En Belgique : à l'Agence et messageries de la Presse, 14-22, rue du Persil, Bruxelles.

Au Brésil, à l'Agencia Francesa de Assinaturas, 28, Teofilo-Otoni, 3e andar, Rio de Janeiro.

En Grèce, à la Librairie Kauffman, 28, rue du Stade, Athènes.

En Égypte à la Librairie Au Papyrus, 10, rue Adly Pacha, le Caire.

En Suisse (représentation exclusive) : Agence de vente des Éditions Françaises d'Amsterdam, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

La nuit de l'Œuvre

Quand nous sortîmes du théâtre
Où tu avais quelquefois ri
Et bâillé plus souvent
Avec cet air de gentil fauve
Que te donne le bêlant
Bétail de comédie
Nous trouvâmes dans la voiture
Un vieil Arabe qui dormait
Auprès d'un litre de vin rouge
Et d'un pain noir comme Paris
A la veille des coups d'état

Tu dis que l'homme était mort
Or il ouvrit les yeux pour voir
Dans la trouée de la fenêtre
Un grand camélia fantastique
Qui était ton visage
Fleuri charnellement sur lui
Et ta beauté l'illumina
Tant qu'il vint sur le trottoir
Pour danser autour de toi
Et baiser l'une après l'autre
La nudité de tes mains
Comme aurait pu faire un gitan
Ensorcelé par la musique

Il dansait tu dansais aussi
Ce fut une histoire impossible
Tu avais africanisé
La misère de Clichy
Et l'on t'accusa de porter
Le scandale et le tambourin
En un lieu de malheur paisible

Il faut appeler la police
Nous dit un paletot qui parlait
Avec l'accent du seizième
Je vais chercher un agent
Devant le Casino de Paris

Gardez vos policiers pour vous
Berger de la porte Dauphine
Répondîmes-nous au gonze
Gardez les poulets pour votre œil
Oignez leurs becs de vaseline
Et allez donc que l'on vous bronze
Prier le quart d'Auteuil

Ce fut une histoire admirable
Les passants s'enhardissaient
La pauvreté trouvait des armes
Le quidam s'en alla quitte
Et l'Arabe lui fit la figue

Non loin de là où tu demeures
Quand je t'accompagnai plus tard
S'ajouta la découverte

D'une paire de bottines
Qui n'étaient pas très défraîchies
Mais nous n'osâmes les toucher
Car il semblait qu'en fût partie
Dans une envolée prodigieuse
Celle que tu avais été
Avant de me connaître
Ou celui que j'étais la veille
Et qui ne tenait au sol
Que par le poids d'une ronce

Et quand ta porte fut fermée
Quand je relevai la tête
Pour suivre ton ascension
Jusqu'en haut de l'escalier triste
Je vis des pas dans le ciel
Qui montaient comme à l'échelle
Sur les traînées de feu blanc
Laissées par les avions jets
Au-dessus de la tour Eiffel

De quoi demain sera-t-il fait?

EUGÈNE-MELCHIOR DE VOGÜÉ

Un officier dreyfusard

Présentation de Simon Jeune

Diplomate tôt retiré, historien, archéologue, « immortel » à quarante ans, le vicomte Eugène-Melchior de Vogüé aurait pu se bercer d'une gloire douillettement académique avec ses impressions de voyage, ses enquêtes dans les archives et les vieux livres, tout un travail de résurrection ou d'exhumation du passé à l'abri des fracas du siècle. Mais cela ne pouvait suffire à ce noble de vieille souche qui vécut et vibra avec son époque. Tempérament généreux et inquiet, prompt au dépassement et à la synthèse, il batailla pour faire accepter par son milieu des idées neuves : en littérature il cessa d'opposer une tradition figée aux hardiesses du naturalisme et découvrit le « Roman russe » qui s'empare du sordide ou du trivial pour le spiritualiser. En politique il faisait confiance au peuple et accepta la république, qui le déçut sans le décourager. Il voulait réconcilier l'Eglise avec le monde moderne : il imagina pour cela le dialogue de la toute neuve tour Eiffel avec les tours de Notre-Dame; il travailla à répandre les idées des évêques américains qui disaient bien haut leur attachement à la démocratie et leur confiance dans la science. Respectueux de l'idéal guerrier et féodal de l'ancienne France dont il se sentait solidaire, il n'en admirait pas moins les grands hommes d'affaires anglo-saxons qui incarnaient un nouvel idéal : le développement de toutes les ressources du globe. D'où son roman, Le Maître de la mer, *qui oppose en une double rivalité d'influence et de sentiment l'officier colonial français*

Tournoël, inspiré de Marchand et de Lyautey, au « trusteur » américain Robinson, qui rappelle Pierpont Morgan. L'ouvrage, paru en 1903, fut le grand succès de l'année. Des critiques saluèrent, un peu hâtivement peut-être, l'avènement du « roman mondial ».

Une page inédite de ce roman vient ajouter une nouvelle touche à ce portrait d'un « combattant du siècle ». Elle fut retrouvée dans les archives familiales (1)*. Mise au net, elle était prête pour l'impression et a même été envoyée à la* Revue des deux mondes *où le roman paraissait par livraisons; mais, comme l'indique une note annexée au manuscrit, le passage fut finalement « réservé ». Pourquoi? Reportons-nous au texte publié à sa place, beaucoup plus court. Tournoël explique comment les remous de l'affaire Dreyfus l'incitèrent à demander sa mutation aux colonies : c'est pour échapper à de vains tumultes et parce qu'il lui est pénible de songer que l'armée abusée est tombée dans un guet-apens (» J'eus bientôt le sentiment très vif du danger où nous courions. On nous tendait un panneau pour nous faire culbuter, nous y donnions en plein », chapitre XIII.) L' « Affaire » n'apparaît plus que comme une entreprise de provocation. Cela surprend quand on sait qu'à cette occasion encore le vicomte de Vogüé montra son indépendance et sa générosité en affichant, contre son milieu, des convictions de « dreyfusard ». Il ne rougissait pas d'invoquer la Justice et les Droits de l'Homme, comme le premier venu des intellectuels. C'est précisément ce que faisait Tournoël dans le passage incriminé, avec un lyrisme flamboyant qui l'apparente à cet autre héros de Vogüé, Jean d'Agrève. Sans doute la suppression a-t-elle été demandée par le directeur de la revue, Brunetière, qui se rappelait avoir pris position contre Dreyfus, comme la majorité de ses abonnés. Quatre années écoulées depuis le procès de Rennes n'avaient pas calmé les passions au point de faire accepter cet examen de conscience d'un officier dreyfusard.*

(1) Disons notre reconnaissance à M. le comte de Vogüé pour nous avoir autorisé à reproduire ce texte.

Cette année-là, j'étais encore à mon bataillon dans la première quinzaine d'août, quand s'ouvrirent les débats du procès de Rennes. Inutile, n'est-ce pas, de vous décrire le milieu, l'état des esprits : vous l'avez connu comme moi, ce délire silencieux d'une armée folle de rage et de douleur. Tous les corps d'officiers sentaient de même; même exaspération, mêmes discussions passionnées sur l'issue du procès : nos camarades du Conseil de guerre allaient-ils venger notre honneur? Se laisseraient-ils intimider par les abominables manœuvres de nos ennemis? La crainte d'une défaillance chez eux me torturait; j'étais parmi les plus violents. — Sur ces entrefaites ma mère tomba gravement malade : je pris d'urgence un congé, j'allai m'enterrer auprès d'elle dans notre ravin d'Enval. La maladie se prolongea, je passai plusieurs semaines à la maison. Hanté dans ces solitudes par l'idée fixe, je ne pouvais appliquer mon esprit qu'à une seule occupation : la lecture minutieuse des journaux qui m'apportaient les comptes rendus des audiences de Rennes. J'y cherchais avidement ce que j'attendais chaque matin : la preuve écrasante qui dévoilerait la trahison, le témoignage irrécusable qui confondrait nos adversaires. Les jours passaient, le coup de massue qu'on nous promettait ne se produisait pas. Bien au contraire les dépositions à charge s'effondraient, quelques-unes dans le ridicule, d'autres dans l'odieux. Je ne perdais pas courage : il y a, me disais-je, ce que je ne sais pas, ce que personne ne sait, hormis nos grands chefs, et les juges qui n'en peuvent ignorer. Cependant on vidait les dossiers secrets, la défense poussait l'accusation dans ses derniers retranchements; et sur la ligne de retraite où l'on nous acculait, rien ne transpirait des terribles révélations qui devaient nous donner gain de cause. Je voulais croire quand même au mystère sauveur : il s'évanouissait en un lointain si vague, si improbable, que ma raison n'y pouvait plus suivre mon espérance. Enfin se leva la dernière de ces mortelles journées, celle où l'arrêt devait être

rendu. Je vivrais cent ans que je ne l'oublierais jamais, cette journée grosse d'enfants tumultueux. Un camarade en garnison à Rennes m'avait promis un télégramme. Toute l'après-midi, j'attendis la dépêche devant la maison, dans le petit jardin. Vous avez été souvent l'hôte de mon père, vous vous la rappelez cette allée de thuyas enracinés dans la muraille de basalte, sur la terrasse en remblai qui domine le chemin par où monte le facteur. Quelques voisins, pressés d'apprendre la nouvelle qu'ils trouveraient chez moi, m'avaient rejoint là : Garraud, le vieux médecin, Chavannes, le notaire, Dumaine, le garde général des forêts; tous des amis, en communauté de sentiments et d'espérances avec moi. Les minutes duraient; l'air était lourd, et lourde, semblait-il, l'ombre qui s'épaississait à la chute du jour; des souffles d'orage haletaient dans les thuyas. Ma chienne de chasse, blessée la veille par une roue de charrette, hurlait à l'autre bout du jardin. Nos nerfs étaient tendus comme des cordes de violon. On parlait peu. Tous, nous tressaillîmes du même sursaut, quand tinta brusquement derrière nous la cloche de la grille, une vieille sonnette au timbre criard de fer fêlé : l'exprès du télégraphe était venu par le sentier d'en haut, du côté où nous ne le guettions pas. Je courus à la grille, je criai de loin à l'homme qui me tendait la dépêche : — « Eh! bien, Jean-Marie, que dit-elle? » Ce paysan avait sur la figure l'indifférence placide qu'ont les morts. Il me répondit : « Je ne sais pas, Monsieur. Je n'ai pas demandé. » Je pris le papier. On n'y voyait plus assez pour lire. Les voisins m'avaient suivi; l'un d'eux enflamma une allumette. Je lus à haute voix : « Condamné (1)... » Je regardai mes amis; j'attendais une exclamation, un mot de soulagement, quelque chose : rien; une stupeur morne, le silence, déchiré seulement par la plainte de la chienne qui hurlait sur le perron, et dans les yeux de ces hommes

(1) Le tribunal militaire de Rennes avait condamné Dreyfus « avec circonstances atténuantes ».

un effarement indécis. Moi-même, je cherchais le mot que j'aurais voulu dire; mes lèvres se serraient; la stupeur était aussi dans mon âme, je sentais qu'on devait lire dans mes yeux la même indécision. Le médecin rompit enfin le silence; on échangea quelques phrases brèves, gênées, sur les circonstances probables de l'arrêt. Les voisins me quittèrent; j'entendis leurs pas décroître au tournant du chemin, sans bruit de voix : ils ne se parlaient point. Resté seul, je marchai longtemps sur la terrasse. Les rumeurs nocturnes de la campagne m'arrivaient en frissons sinistres; et toujours la plainte de la bête souffrante. Une obsession me poursuivit, remontée du fond de mes souvenirs d'enfance. Sur cette même terrasse, un soir que je jouais entre les genoux de ma mère, le fermier était accouru, tout pâle; il avait dit : « On a tué un homme là-bas, dans le chemin creux, au *Bout du Monde.* » — Vous savez qu'on appelle ainsi l'extrémité de notre ravin d'Enval. — Comme jadis, ces mots sonnaient à mon oreille, avec la signification terrifiante qu'ils avaient eue pour mon imagination d'enfant : « On a tué un homme, là-bas, au bout du monde... » J'essayais de réagir, je me raisonnais, je ressassais tous les motifs que j'avais de me réjouir. Au lieu de joie, un accablement. Je me redisais tout ce qu'on s'est dit à ces heures d'angoisse : « Il y a quelque chose que nous ne savons pas. Le Conseil savait. Ces hommes loyaux ont jugé en conséquence... »

Et les conclusions que j'avais tirées de mes lectures acharnées se précisaient plus rigoureusement dans mon esprit : Il n'y a rien; rien, sinon une effroyable hallucination chez presque tous, et, chez quelques-uns, une obstination colère dans l'erreur; les juges sont comme nous, hésitants, crucifiés; ils ont voulu tout concilier dans cet arrêt mitigé, dans ce *oui* timide qui dit : *peut-être!* — Toute justice humaine est faillible; et pourtant, si l'on ne se tient pas aux arrêts de justice, plus de société, plus d'ordre, l'anarchie... Faut-il tant se troubler pour une

erreur toujours possible? On ne les compte plus, les erreurs judiciaires : nous dormons tranquilles, nonobstant. — Il y a cette fois plus qu'une erreur ordinaire, répondit la voix intérieure. Celle-ci a une ampleur mystérieuse, tragique, elle aura des répercussions incalculables; l'univers en ressent la formidable commotion. — Je m'énervais, irrité contre la gêne qui me torturait l'âme, je m'échauffais avec les mots d'habitude, pour chasser ce froid qui me glaçait le cœur! « Après tout, ce n'est qu'un Juif! » me répétais-je rageusement. Et j'entendais le fermier, tout pâle : « On a tué un homme, là-bas, au bout du monde. » Et la voix murmurait, sourde, nette : « Si ces gens-là nous oppriment, il faut les vaincre avec des armes loyales, nous montrer ce que nous sommes, leurs supérieurs par la noblesse des sentiments. Passe encore pour la brutalité populaire : mais la traîtrise, vis-à-vis d'eux, nous qui portons des épées... »

— Je vous fais grâce de tout ce que j'ai pensé, mon Général. Vous savez certainement par d'autres quelles furent ces affres de doute, d'humiliation, de terreur, dans ces ténèbres où l'on entendait siffler des serpents. Ah! je n'ai guère dormi, cette nuit-là, dans la chambre où les craquements des boiseries me faisaient tressauter, où je redevenais le petit enfant apeuré, les yeux grands ouverts sur les êtres invisibles qui gémissent dans le mur. — Ma permission expirait le surlendemain. Je rejoignis ma garnison. J'y retrouvai nos officiers furieux, s'excitant les uns les autres, chauffés à blanc par les journaux qui nous défendaient. Dans les yeux inquiets de trois ou quatre camarades, je devinais mon propre tourment : mais on ne se l'avouait pas. Je n'eusse pu me résoudre à blesser des cœurs fraternels, ulcérés par tant d'injures, de menaces, de basses haines; je partageais leurs justes indignations; et chaque jour leurs propos me devenaient plus intolérables. Je voyais tous ces braves gens courir au suicide et m'y entraîner avec eux.

LUIS CAMPODONICO

Cinq exercices

autour d'un même linceul

à Dominique Sarrel

I

Lorsque, sans silence, glissent deux ailes complices,
au long d'une même branche oubliée du peuplier,
alors qu'un cuivre aigu s'empare de l'église
la faisant chanceler,

et lorsque, las d'attendre, un nuage promène
son visage endormi autour d'une fontaine,
tandis que le hibou pointe ses prunelles sèches
afin de figer loin son doute parallèle;

quand un bruit lent et noir dans chaque puits se presse
sous le soir repenti qui transpire sa détresse
en fatigue de brouillard;

une flèche veut briser mon ordre, ma paresse,
une forte, — dure flèche, sûre de son mirage,
finit par s'incruster en secret dans mon rêve,
vient répandre d'une ombre, l'ombre sans image, —

et j'ai soudain en moi tous les cimetières.

II

Cette lente portion de moi-même, vouée à la pierre éloignée!
Entrailles de l'esprit, silence sans lumière,
introuvable goutte de pluie au centre de l'orage;
son règne est sans limites, pourtant je le termine,
sans savoir quel son l'opprime
ni comment l'écume d'une joie pourrait l'atteindre.

Cette rare parcelle, acte immobile, sombrée dans un lac hésité!
Rumeur sans mots, fond du puits, peut-être, ou bien étrange flamme
cachée parmi le feu; je la guette comme cette rose attentive,
penchée sur sa mort que le vase environne;
même si je pouvais illimiter la douleur de l'aube proche
je ne saurais l'inclure dans le cercle d'une idée.

Cette trouble persistance épaisse! immédiate mais indocile — lointaine
aurore qui n'aura pas entendu la nuit respirer sur les vagues;
je la suis intolérablement mais, obligé, l'assiège d'impatience;
elle est vague protubérance, — impalpable, fuyante;
elle est main de poussière quelque part dans mon squelette.

Ce sable abusif près de mon sang, — sagesse ensevelie!
J'ai à le porter jusqu'au jour du regard exilé; et là,
tordu sous aucun poids, au bord d'un abîme dérisoire,
je serai seuil sans avoir souffert aussi de son linceul,
j'aurai marché pour le perdre, ne l'ayant jamais possédé, —

car je n'irai jusqu'au bout que pour mieux m'ignorer.

III

A l'heure où la lune voudrait avouer,
où les branches sont plus lentes;
à l'heure où les lucarnes se penchent d'avantage,
où le jour se tient sans bouger
au fond du rêve épars que la nuit fait;
à l'heure où le pavé, humide et fatigué,
accepte sans sursaut la feinte indifférence
d'une affiche qui cache son dos mou et vert;
à l'heure où, solitaire, un pas triste s'engage
dans la paix jaune et sourde tombant des réverbères;
où les murs âpres se plient mais ne peuvent écouter
les voitures délivrées qui chuchotent dans l'ombre;
à l'heure où, dans leur gîte, bornés et sans sommeil,
mes livres vont penser autre chose que leur texte,

j'aime à marcher,
à prêter mon regard aux attentes battantes de la ville,
j'aime à chercher sur les toits
la paresse hésitante d'une étoile

IV

D'une fragmentaire lumière qui perce ma fenêtre
la lune a fait une distance séparant deux pâleurs;
elle a vaincu le mur; son souffle agglomère,
il est entré chez moi surprendre ma lenteur.

En haut pense un toit triste, son souvenir froidit;
sur lui la cheminée se laisse abasourdir;
plus loin un autre toit oublie sa clarinette
et peut-être un chat vert décide de s'enfuir.

En haut tout est contrainte rassurée par la neige;
pourtant la lune insiste auprès d'un nuage gris;
des étoiles dissipées conversent de ténèbres
la terrasse frissonne au bord d'un même oubli.

Ici le rayon repte agace ma fenêtre;
mon lit vit la présence d'une force qui avance
en ligne horizontale; comme une vapeur extrême
la nuit se désintègre aussi sur mon plancher.

Ma chambre est un ennui mourant dans le silence
mon corps gît dans un lit qui ne saurait prier
mes bras s'allongent, vides, plus loin que la souffrance :
l'univers s'est réduit pour me voir vaciller.

V

O douce lenteur de la terre, ô rosée qui se repose!
Quand l'aube s'éveillera, ce mardi-là,
je serai pître enseveli, songe imprécis,
geste séparé à jamais de la douleur, fausse pyramide
écrasée par un air impossible à toucher;
quand le soleil mouillera de lumière
les créneaux d'un donjon improbable
que je voudrais aujourd'hui derrière la plaine,
je serai seul possesseur de moi-même
comme si je savais la couleur de ma gêne;
mes yeux ne sauront plus la courbe de mes mains,
j'aurai donc un orgueil sans larme et sans pupille;
quand d'autres gris enfants que ceux d'à présent

s'en iront déranger cet humble chemin;
quand deux paysans pauvres, de leurs sabots humides,
viendront dans les fougères racler le matin;
ma statue indécise, quelques pas plus bas,
sera vase vaincu qui perd sa solitude;
enfin j'aurai atteint le fond de ma poitrine
et serai oiseau impur, toujours horizontal.

MAX GUIHENEUF

Trois histoires

LE temps use. Il n'est pas de plus grande vérité. Le printemps, à cette heure, ne m'est pas une apparition, mais une répétition. La vue de lilas dans un jardin caché de Paris, des premières feuilles par delà le faîte d'un mur, m'émeut moins que ne me touchait autrefois celle des violettes du Pivot, des nénuphars de la Tuilière, des coucous de nos bois, à B... Le chant des oiseaux même m'est devenu différent, commun. Il y a bien longtemps que je n'ai entendu les cris du courlis, de l'engoulevent, de la chouette. Mes haltes de soldat, dans leur hasard agreste, me les avaient fait retrouver. Je les ai à nouveau perdus. Les parcs où je fréquente, par flânerie, ne me sont point la Sauvagère; les merles n'y chantent pas; ce sont des merles bourgeois, des pique-assiette que nourrissent vieillards et enfants, par jeu; ils sont gras, tels les valets blafards de grande maison, et portent leur plumage comme les autres l'habit. Qui se souvient encore du charmeur d'oiseaux des Tuileries, du bonhomme en veste et pardessus, un chapeau mou cabossé sur le chef, tirant de ses poches mies de pain et croûtes qu'il tendait aux moineaux? Il les appelait chacun d'un nom. Pigeons et pierrots lui couvraient les épaules, se juchaient sur sa tête, s'agrippaient à ses bras, voletaient à son entour,

picoraient à ses pieds dans le gravier. Je le revois, maigre, vêtu de noir grisâtre, en gros souliers, le pantalon tire-bouchonnant, disert, et farouche envers les enfants dont il redoutait la malfaisance; il les écartait rudement de son cercle, baissant sur eux un regard courroucé; sauf le binocle qu'il portait de travers : les longues moustaches, le visage fin d'un Verhaeren. Je n'oublie pas le cache-nez que je lui vis toujours. Ainsi était le personnage que chaque après-midi accueillait sur la place du Carrousel, les poches gonflées de miettes, et aussi de cartes postales le représentant qu'il vendait aux curieux. Tel quel, amoureux de son parc et des bêtes, un vieux Parisien, retraité d'administration, je crois me rappeler. Cet original, qui fut en son temps une figure de sa ville, disparut à la veille de la guerre, l'ancienne, avec une époque. Il n'a pas été remplacé.

Il m'arrive, dans mes promenades, de passer devant les volières du quai de la Mégisserie ou du quai de Gesvres. Ce sont là, dès le soleil levé, pépiements, roucoulades et couleurs; colibris, perruches, bengalis s'éveillent à la lumière. Et chaque fois, je me demande ce que font en ce lieu ces prisonniers. J'imagine, à les voir immobiles, ramassés sur leur perchoir et les yeux clos, la lancinante contemplation dont ils doivent peut-être mourir : forêts géantes, lagunes, pluies de déluge, vapeurs blanchâtres, clarté, ombre et ténèbres, tout cela, cette fantasmagorie d'un monde qui n'est pas le nôtre, et où je sens que je ne pourrais vivre, dévoré par une nature pour laquelle je ne suis point fait. Là, sur ces quais, c'est le froid, les arbres rabougris, un ciel avare, le bruit et la puanteur, le regard curieux de l'étranger, la cellule à barreaux, la captivité. La faune sédentaire de Paris est réduite. Je ne lui connais que le moineau, le pigeon, et le merle, chanoine à bec jaune. Aucun n'émigre, et tous vivent d'aumônes. Vers où sont partis les verdiers qu'apporta un jour dans une cage ma mère? C'était rue Rousselet. Je devais être

encore en robe. Mon père, détourné de son établi, demanda :

— Qu'est-ce que tu vas en faire?

— Les suspendre à la fenêtre, pardi! Où veux-tu que je les mette? Enfonce-moi un clou, s'il te plaît, ici.

Ma mère déclara qu'ils chantaient bien, foi de marchand. Mon père hocha la tête, attrapa un marteau, et planta un clou, dans l'embrasure, à l'endroit et à la hauteur qui lui furent indiqués. La cage accrochée, ils regardèrent les oiseaux. Ma mère exultait.

— Ils seront bien, là, face au soleil. C'est mâle et femelle, tu sais.

— Tu crois?

— Bien sûr!

— Je ne saurais pas le reconnaître.

— Moi non plus. Mais on le verra aux œufs...

Cette adoption fut une fête. L'on se procura millet, seiche, échaudé et mouron, une provende toujours fraîche que ma mère descendait acheter au cri de la marchande arrêtée dans la rue : « Mouron pour les p'tits... zoiseaux! » C'était harmonieux et familier. Ma mère remontait, sa botte à la main, qui lui avait coûté deux sous, et elle la dénouait dans le ratelier de fer. Ma mère veillait à tout, à la nourriture, à l'eau du siphon, à celle du bain, au ménage; elle ramassait les miettes de nos repas, soigneusement. Mon père souriait.

— Quel tintouin!

— Ça nous distrait, disait ma mère.

Les verdiers chantaient.

Le soir, ma mère décrochait la cage, la posait sur la commode et la couvrait d'un linge sombre. Il m'était défendu d'y toucher. Des semaines passèrent. Après un printemps clair et tiède, survint le bel été, l'azur transparent et la chaleur dont ma mère, vigilante, préservait ses pupilles, les abritant sous un dais de papier.

Temps paisible, où mon père et ma mère, travaillant de

conserve dans leur logement, connurent un peu de bonheur. Ma mère fredonnait des romances, mon père, riant, disait qu'il ferait de moi un curé. Une vocation qui eût satisfait, je le pense, mon caractère. Le mot presbytère s'est toujours présenté à mon entendement frotté d'un onctueux et douillet mystère : les hauts murs discrets, le jardin décoré de buis et de lauriers-roses, les planches de melons et la treille, le poêlon de terre et ses fricassées, ses civets fumants, parfumés au thym et à la sarriette, le vin de clos, frais et piquant, la gouvernante entre deux âges, souris active et gendarme — point trop vilaine — des ouailles dociles et généreuses, des siestes tranquilles à l'ombre de seringas, mains sur le ventre, grâces dites, de quiètes nuits bouillotte aux pieds, de la religion ce qu'il faut pour ne point effrayer, Dieu seul pour juge et peu d'argent, nulle ambition — que peut-être d'obtenir l'aumusse — nuls besoins, un bel embonpoint... En somme, le prêtre campagnard tel que l'a peint Tino Lessi. Je ne suis pas devenu curé.

L'été, une partie de l'automne s'écoulèrent. Apparurent les pluies, les premières poussées de froid. Les martinets étaient partis. Les verdiers chantèrent moins, se mirent en boule, le bec triste.

— Ils s'ennuient, dit mon père.

— Il n'y aura pas de petits, dit ma mère. Ils ne pondent peut-être pas lorsqu'ils sont en cage.

— Ils s'ennuient, redit mon père. C'est qu'il leur manque quelque chose.

Il s'arrêtait souvent pour les observer. Ma mère l'imitait, un pli au front.

Ma mère rentra la cage et tint ses pensionnaires au chaud, près de la fenêtre cependant, pour qu'ils pussent voir le jour, les fumées grises, la neige, le brouillard, l'eau tomber; à peine se tournaient-ils, l'œil avivé, lorsque le soleil, perçant la vitre, venait les caresser.

— Ils ne chantent plus, disait mon père.

L'hiver passa, cédant à une douceur nouvelle. Les verdiers allaient revivre. Déjà, ils s'ébrouaient. Ma mère riait, toute contente.

— Enfin!

— Penses-tu les garder? dit mon père.

Il était assis sur son tabouret et se tortillait la mouche sur le menton. Ma mère se montra surprise. Cette question, au milieu de sa joie... Elle ouvrit grands les yeux.

— Mais oui!

— Ah!

— Pourquoi? Ils te gênent?

— Non, ils ne me gênent pas. Ils sont enfermés, voilà tout.

Et il ajouta que les martinets étaient de retour. Il en avait vu fuser au-dessus des toits. Ma mère fit la remarque qu'il en était tous les ans ainsi, qu'il ne fallait pas s'en étonner, et elle se repencha, les traits rembrunis, sur le métier. Mon père reprit ses outils. Ils se parlèrent peu de la journée.

Je ne sais ce qu'ensuite ils purent se dire. Mais le lendemain, je vis ma mère elle-même prendre la cage et l'approcher de la fenêtre. Mon père lui tenait le bras, et semblait la supplier.

— Jeanne, disait-il, réfléchis, réfléchis encore. Tu étais si contente hier! Et par ma faute...

Jeanne, ma mère, se dégagea et alla ouvrir, penchée sur l'appui, la fragile logette. Un verdier sauta, hésita un instant sur le seuil, puis s'envola. L'autre suivit. Ma mère se redressa, raccrocha la petite porte et regarda mon père.

— Ils ont laissé du millet, dit-elle, et elle sourit à travers ses larmes.

J'AI conté, voilà longtemps, cette anecdote à Clémence, ma femme. Clémence a approuvé le geste de ma mère. Clémence reconnaît qu'un oiseau peut vivre libre, un chien, non, et elle m'a rappelé l'Amélie. Il fallait à l'Amélie un maître, c'est-à-dire, surtout, une niche et une écuelle à soupe emplie trois fois par jour, sans quoi elle devait mourir. Ce qui lui est peut-être advenu. Les chiens de maison sont gras, ceux des poubelles, maigres. Les premiers vont à Suresnes, les seconds à la Fourrière, puis à la Faculté, où on les étripe. Les premiers ont des ancêtres nobles, connus, dont les noms figurent sur parchemin; les seconds sont des bâtards, des « corniauds ». L'Amélie devait être de ces derniers.

J'écris devait, car je ne puis assurer, aujourd'hui encore, après avoir vu tant de ces animaux aux conformations bizarres, à tête de vieux greffier, ou aux trois quarts culs-de-jatte, issus, m'a-t-on dit, de hautes lignées, qu'elle ne fût pas elle-même d'une famille illustre, descendante d'un roi d'attelage lapon ou d'un chef de harde sibérien. Je ne sus même jamais son sexe; nous ne pûmes que le soupçonner, trop de poils la couvraient. A peine nous fut-il possible d'apercevoir, au creux de touffes chassieuses et frisées, les billes luisantes de ses yeux, et, par moments, sa pâtée avalée, un bout rose de langue, pourléchant des lèvres invisibles. Elle semblait habillée de copeaux, de ces beaux copeaux bruns de châtaignier, qui ont la couleur chaude du vieil oignon. L'Amélie était un nom en l'air, né de la fantaisie, ainsi que le sont la plupart des noms — des prénoms, veux-je dire. Ils viennent à l'esprit et s'imposent. L'Amélie fut l'Amélie par la grâce de Clémence et par la mienne, comme le terrier de mon oncle Félix demeura Black bien qu'il fût blanc. Nul ne protesta.

L'Amélie et moi nous nous rencontrâmes un dimanche matin, rue Charlot, à la porte du boucher, notre plus ancien fournisseur. J'entrais acheter, il m'en souvient, de

la fraise de veau, et une côtelette de mouton pour Clémence, qui en est friande, quand je me sentis heurter aux jambes par un corps mou qui disparut aussitôt. Je rajustai mes lunettes, surpris.

— Qu'est-ce que c'est?

— Rien, me dit le patron, un cabot. Vous avez vu ce paillasson? Voilà trois jours qu'il me canule. Je lui ai mis le pied dans les fesses. Si on n'avait pas l'œil... Alors, Monsieur Roussel, comme d'habitude, un petit rôti?

Je le détrompai.

— De la fraise... Voilà!... Des bêtes perdues. Ça pisse partout! J'use un kilo de soufre par semaine.

Il laissa tomber ma viande sur la balance, lut le poids au vol, me tailla une côtelette et me fit un prix. J'enfouis le paquet dans mon filet, payai, saluai et sortis. L'opération n'avait pas duré deux minutes.

J'ai de l'admiration pour ces commerçants, les bouchers. Ils calculent vite, très vite, plus vite que moi de qui calculer est pourtant le métier. Chez eux, point de repentirs; c'est tant, en une fois. Le client n'a pas à y revenir. Il obtempère, c'est-à-dire : il donne son argent et déguerpit. Dehors, mentalement, il s'essaie à repasser la multiplication, ou l'addition. Travail vain. Il y a longtemps que j'ai renoncé; je ne suis pas de force. Je m'en remets à une lâche confiance. Il en faut quelque peu pour vivre.

Sur le trottoir, je trouvai le cabot, le paillasson. Il avait de bons yeux, l'air bonhomme des gens très barbus. Je me baissai pour le caresser. Il flaira mon filet. Peut-être m'attendait-il? Je me redressai, puis m'éloignai. Je le retrouvai sur mon palier, derrière moi. Comment avait-il pu monter sans que je l'entendisse? Il m'avait suivi. Je le menaçai du pied, comme le boucher, pendant que je sonnais, et je faisais « pchutt!... » pour l'effrayer. Il ne bougeait pas et remuait même la queue. Ma femme ouvrit. Elle a l'oreille fine.

— À qui en as-tu?

— A... Mais, tiens, regarde!

— Un chien! A qui est-il?

— Je ne sais pas.

— C'est toi qui l'as amené?

— Bien sûr que non! Il est arrivé tout seul.

— Tu lui as tendu quelque chose?

— Quoi? Ta côtelette?

— Du pain.

— Non, rien.

— Alors?

— Alors... Qu'est-ce que tu veux? On va le laisser là. Il s'en ira. En attendant, rentrons.

Je repoussai la porte.

Une heure plus tard, Clémence l'entrebâilla.

— Il y est encore?

— Oui.

— Bonsoir! Ça ne peut pas durer... Les voisins vont le remarquer. Ils vont se demander...

— ... si c'est une visite?

— Ne plaisante pas. C'est ennuyeux.

— Il a peut-être faim.

— Peut-être. La maison sent le gigot de partout, le pot-au-feu... Si encore il changeait d'étage.

— Je ne lui ai pas vu de collier. Et tu dis que c'est un chien?... C'est une chienne.

— A quoi le vois-tu?

— Je le devine. Son regard...

— Ah!

Clémence retourna à la cuisine. J'allai à mon cabinet et m'enfermai, décidé à oublier l'incident. Pourquoi cet animal avait-il attaché ses pas aux miens, et non à ceux d'un autre? Je ne pouvais m'occuper, contrarié malgré ma volonté de ne pas l'être. C'était ce maudit filet, la fraise... Clémence, en cet instant, la faisait roussir, dans la poêle. Et l'odeur en devait se glisser sous la porte. L'autre, la chienne selon Clémence, la truffe contre la

fente, la reniflait. Un supplice! Midi approchait. Clémence se montra.

— Nicolas, la bête est encore là. Elle est couchée.

— Couchée! Et où donc?

— Sur le tapis. Si tu le veux, je peux la faire entrer. C'est une chienne égarée, abandonnée...

— Je le pense bien. Elle est sale.

— Le contraire serait surprenant. Avec sa fourrure...

— Elle doit sentir mauvais.

— Dame! A courir les rues... Elle ne prend pas de bains. Et avec une pareille toison, la laver ne doit pas être facile.

— Et puis, elle a des puces.

— Qu'en savons-nous?

— Les chiens ont toujours des puces.

— On le dit, mais ils ne s'en nourrissent pas.

— Tes parents ont-ils eu des bêtes chez eux?

— Jamais.

— Les miens ont eu deux oiseaux.

— Voilà vingt ans que je le sais. Et ta mère a eu du chagrin de les voir partir. Toi aussi. Voyons, cette bête... Que faisons-nous? Je lui ouvre?

Clémence est allée ouvrir.

L'Amélie a mangé de mon fricot. Clémence lui a donné l'os de sa côtelette, lui a tendu du sucre. Nous avons débarrassé la table, fait la vaisselle. Puis le jour de ce dimanche a continué. Un dimanche pareil à tous les autres que nous vivons, depuis toujours, nous semble-t-il, Clémence et moi, de compagnie. Je me suis assis devant Clémence, dans mon fauteuil de rotin, et l'Amélie est venue s'étendre entre nous. Ma femme a cousu, rassujetti des boutons, et quoi encore? J'aime son geste élégant, vif, de tirer l'aiguille. Nous avons peu parlé. Qu'aurions-nous eu de plus à nous dire que nous ne nous soyons déjà dit? Ma vie est sans relief, celle de Clémence également. Tout de même, la présence de l'Amélie nous changeait en quelque chose. Il paraissait que nous n'étions plus seuls,

tout à fait. L'Amélie, derrière le brouillard de ses poils, nous veillait. Penchais-je la tête vers elle, elle relevait la sienne, et ainsi pour Clémence, en agitant la queue, à la vérité un bout de queue.

— Je me sens empruntée, disait Clémence, comme devant un petit enfant. C'est drôle! Que peut-elle penser? Pour elle, ce déjeuner est une aubaine.

Le dîner lui en fut une autre. Clémence, cependant, s'inquiétait.

— Où va-t-elle coucher? Voilà la nuit. Tu ne vas pas la mettre dehors?

Le premier hôte que nous hébergions... Non, nous n'allions pas mettre l'Amélie dehors. L'Amélie, je pouvais le supposer, une fois la porte franchie, n'irait pas dans la rue, mais dormirait sur le tapis, le tapis du seuil, d'où l'avait tirée Clémence.

— Je vais lui faire un lit dans l'antichambre, avec un vieux jupon. Elle n'aura pas froid. Je ne l'ai pas entendue aboyer. Peut-être que cette race n'aboie pas...

— As-tu pensé qu'elle devra faire ses besoins?

— Mon Dieu, non! Depuis qu'elle est là...

— C'est justement...

— Comment faire? Descends-la!

Je « descendis » l'Amélie. Avec elle, je fis le tour, par la rue de la Perle, la rue Elzévir, la rue Barbette, la rue Vieille-du-Temple. L'Amélie ne s'éloignait pas de mes talons. J'attendis un moment, dans l'ombre de l'Imprimerie Nationale, qu'elle se décidât. En vain. Craignait-elle de me voir fuir? Je remontai, c'est-à-dire nous remontâmes.

— Alors, elle a fait?

— Non, rien.

— Même pas...?

— Même pas.

— Elle est peut-être malade. Ma foi, tant pis! Nous verrons bien.

Elle enferma l'Amélie, avec une casserolée d'eau, en-cas pour la soif.

Le lendemain, l'Amélie baignait dans l'urine, et elle avait « fait », dans un coin, bien proprement.

Clémence secoua la tête.

— J'ai eu tort de lui donner à boire.

Et elle empoigna la serpillière.

Je partis pour la rue des Lombards. L'Amélie prit l'habitude de m'accompagner. Nous nous séparions à la porte du magasin où elle me reprenait à midi et au soir.

— C'est bizarre, me disait Clémence, elle n'a d'amitié que pour toi.

Clémence était-elle jalouse? La bête, maintenant, me précédait dans l'escalier. Le concierge me demanda où je l'avais achetée, et combien. Mon portier aime à plaisanter. Mais il est tolérant, plus que ne le sont, assurément, ses collègues, ou confrères, de Passy. Il n'eut jamais à m'adresser un reproche. L'Amélie ne faisait pas ses ordures sur les paliers. Elle les faisait chez moi. Elle ne consentit jamais, en dépit de mes menaces, ou de mes prières, à les faire ailleurs. Deux semaines avaient passé. Clémence se lassa.

— Il faut nous en séparer. Le plancher va pourrir...

L'Amélie avait repris sa place entre nous.

— Regarde-la. Ses yeux...

Je rêvais pour l'Amélie d'une cour de campagne, d'un jardin de banlieue où de braves gens l'accueilleraient, la nourriraient, l'aimeraient...

— Que décides-tu? La Fourrière?

— Non!

Un soir, au lieu de rentrer, au sortir de ma cage, rue des Quatre-Fils, je descendis à la Seine. Le crépuscule tombait. Nous nous promenâmes, l'Amélie et moi, sur la berge. A la nuit, j'allai m'asseoir sur des pavés, contre le soutènement du quai, dans l'ombre noire d'un arbre, il m'en souvient; comme il me souvient aussi des lumières

d'en face, aux fenêtres des maisons, sur les trottoirs et, à droite et à gauche, de celles des ponts où éclairaient des feux rouges. Trois, quatre pas, me séparaient de l'eau, quatre, pas plus. J'en vérifiais obstinément le nombre. Il me semblait, ce faisant, aspirer du courage. J'avais saisi mes genoux et les serrais. Mes tempes, mon front étaient moites, ma gorge sèche. L'Amélie, à mon côté, se mit à me lécher la main...

Je fis de longues courses avec elle, vers Montrouge, à la Villette, vers Saint-Ouen, passant par des rues obscures, au risque de rencontrer des escarpes. L'Amélie ne me quittait pas d'un pouce. Un jour, pourtant, je crus l'avoir égarée. Je la retrouvai le matin suivant, à ma porte. Un malaise insupportable m'habitait.

— J'ai honte, Clémence. Ce n'est pas bien ce que nous faisons. Tu t'es attachée à elle.

Clémence soupirait. Nous étions malheureux.

— Mène-la loin. Sors de Paris. Peut-être trouvera-t-elle quelqu'un.

— Elle est laide, Clémence. Qui en voudra?

— C'est trop étroit, chez nous. Et puis, nous n'avons jamais eu d'animaux...

Je perdis l'Amélie, à Vitry, dans la cohue d'une fête foraine.

Nous ne nous dîmes rien, le soir de ce jour, Clémence et moi, mais nous tendions l'oreille vers la porte du vestibule demeuré ouvert. Nous la tendîmes une semaine durant. L'Amélie ne revint pas.

— Vous l'avez refilée à un autre? m'a dit le concierge. Les locataires rigolaient. Des cabots comme ça, voyez-vous, c'est fait pour des vieilles filles. Elles ont le temps de les peigner.

Je n'ai rien répliqué à cet homme.

Si l'Amélie m'est sujet à remords, Braou, le chat de Mme Barbe, me l'est également; remords parmi d'autres qui viennent certains jours, et plus souvent maintenant que je vieillis, me tourmenter. Les événements d'il y a deux lustres m'échappent, demeurent flous dans le coin de mémoire où ils sont logés; ils font une mue. Un jour, dans vingt ans — mais où serai-je? — ils devront me réapparaître, clarifiés, propres, débarrassés des insignifiances : images, actions, soucis mineurs, accessoires, qui entourèrent, voire brouillèrent leur déroulement. Les plus anciens me sont les plus nets. Le phénomène est courant, je pense, de ces lointaines et froides résurrections. J'en attribue la cause à ce que M. l'abbé Corvin, le curé de B..., appelait les examens de conscience. Les miens, à cette heure, sont nombreux, et de tous les moments. Ils ont lieu à table, au lit, dans mon cabinet, dans la rue. Je repasse mes repentirs. S'il m'arrive, en présence de ma femme, de m'abîmer dans l'un d'eux, elle me frappe sur le bras, m'éveille.

— Où es-tu?

Pourquoi faut-il que de tous, ce soient les plus amers qui me persécutent. Punition divine? Il y a longtemps que je ne vais plus à l'église. Ma croyance s'est effritée. Une confession me semblerait puérile. J'entends la voix du prêtre à travers sa grille. Je sens sur mes regrets tomber l'averse douceâtre de ses consolations : « Tranquillisez-vous, mon fils, les bêtes n'ont pas d'âme... » Il m'appellerait son fils, et me renverrait, condamné, sanction bénigne, à deux Ave et à un Pater. Une vieille femme me remplacerait dans le réduit. Les bêtes n'ont pas d'âme : vérité de concile. Je n'en suis pas sûr. Ces évêques qui en reconnurent une à l'odieuse vermine de Swift péchèrent par orgueil.

Braou avait un pelage gris taché de blanc à la poitrine et aux pattes. Non plus que l'Amélie, il ne devait avoir de généalogie enregistrée, de pedigree ainsi que l'on dit, d'état civil. C'était un chat roturier, né de père inconnu, sous des combles. Octavie, la cuisinière, lui avait installé, dans le bureau de la surveillante de pension, Mme Barbe, une caisse et un bac à sable : son lit et ses latrines. Il n'en sortait guère, que pour rôder dans le réfectoire, aux heures de vide. Le reste du temps, il l'écoulait sur l'appui de fenêtre, allongé et pattes rentrées, à guetter le passage de gens en contre-bas, sur le chemin de la Sauvagère, ou les oiseaux nichés dans le mur voisin. Braou se méfiait, d'instinct, évitant les souliers des animaux méchants à deux pattes que nous devions lui représenter. Il ne chassait plus, devenu fainéant, parasite d'une civilisation qui lui dispensait, avec un doux bien-être, subsistance et asile. Il avait de beaux yeux verts. Mme Barbe, veuve, se l'était attaché. Ce fut la seule affection que nous lui connûmes.

Des paysans étaient entrés pour se plaindre de ce que nous avions mangé de leurs pommes, cueillies et non ramassées, ce qui aggravait la faute; des pommes aigres, acides, que nous jetions aussitôt après y avoir mordu. Les routes, à B..., étaient bordées de pommiers; le fossé sauté, nous étions sous les fruits. Les vacances s'écoulaient, paresseusement. Nous devions être en septembre. Mme Barbe renvoya les visiteurs, et il arriva ce qui ne pouvait manquer de se produire : nous fûmes punis. Mme Barbe retira les bancs, nous mit à l'eau et aux portions maigres. C'était toujours la même troupe solitaire que retrouvait Mme Barbe au premier matin de Pâques, d'août et de Noël, augmentée parfois d'un ou deux malchanceux. Cette année-là, Desmons s'ajouta à notre petite famille; ce qui porta à six, ou à sept — je ne saurais plus dire — le nombre de ses membres. Desmons, pour quatre sous, plongeait du ponceau dans le bassin. Il en sortait couvert de lentilles et englué de vase. Anne-Marie, la

lingère, le calottait en le changeant, et l'accusait d'avoir fait mourir ses père et mère. Desmons garda rancune aux rustres de leur dureté et à Mme Barbe de sa rigueur. Un midi, sa portion reçue, Desmons reposa son assiette sans un mot. Mme Barbe, surprise, suspendit la distribution. Elle regarda le mutin.

— Eh bien!... Tu ne dis pas merci?

Desmons secoua la tête.

— Non!

— Par exemple!

Et elle le gifla, en pleine figure. Desmons chancela.

— M'dame! Pour deux pommes!

Il saignait. Mme Barbe indiqua du doigt un angle de la pièce.

— Au coin! Tout de suite!

Ses yeux flambaient de colère.

— Vaurien!... Vos assiettes, vous autres!

Elle grommelait, plaquant sa purée dans nos écuelles.

— Au pain sec, tant que tu ne m'auras pas dit merci!... Ah, mais! Et vous, pas de croûtes dans vos poches!

La bouderie dura. A chaque repas, Desmons gagnait son coin. Mme Barbe lui lançait un quignon.

— Quand tu voudras, mon garçon!

La faim torturait le réfractaire.

C'est alors que le complot fut ourdi. L'un après l'autre, les conjurés s'armèrent. Desmons, le plus offensé, en était le chef.

— Toi, Roussel, tu iras chercher le matou. Tu entends?

C'est ainsi qu'un après-midi, je me dirigeai vers le réfectoire.

Il me fallut deux jours, deux jours de guet, avant que je pusse me saisir du matou, de Braou.

— Tu flanches! me disait Desmons au retour de mes bredouilles. Ce n'est pas toi qui as la fringale!

Il se rongeait les ongles, le regard en dessous.

— Capon!

L'injure m'humiliait. Je repartais.

Enfin, j'apportai la bête. Je devais être livide. J'entr'ouvris ma vareuse. Les autres, tenant leur bâton, se penchèrent. Que purent-ils voir? sinon deux pupilles dilatées par la peur.

— Lâche-le! me dit Husson.

Ensemble, ils s'écartèrent. Je baissai les bras. Le chat tomba à mes pieds. Desmons me repoussa.

— Gare-toi!

Je le vis abattre son bâton, de toute sa force, sur l'animal immobile. Tous, dans les secondes qui suivirent, frappèrent : Brougnette, Moine, Fabre, Husson, Sourdain... Peut-être croyaient-ils, dans leur fureur, assommer Mme Barbe. Un long hurlement s'éleva, une plainte triste, effroyable. Ils reculèrent, soudain épouvantés. La plainte recommença, lugubre. Alors, ils grimpèrent sur les tables, sur les bancs, et contemplèrent, frissonnants, leur victime. La lamentation diminua, ne fut plus qu'un gémissement.

— Achevons-le! dit Sourdain.

Mais aucun ne bougea. Nous vîmes la tête du chat se détacher du plancher et deux pattes se dresser avec l'avant du corps. Puis l'animal avança, traînant en silence son demi cadavre au grand travers du préau. Il peinait, obstiné dans son terrible courage, s'arrêtant parfois, à bout d'efforts, pour reprendre ensuite sa lente, exténuante reptation, muscles du cou tendus et épaules saillantes. Il mit dix minutes pour atteindre une place d'ombre sous le banc scellé où il se tapit. Le premier, Fabre se décida; il sauta et marcha vers l'angle obscur, lançant son bâton. Un miaulement rageur lui répondit. Le chat se défendait, griffes sorties, la gueule ouverte, mordant le bois assassin. Ils tirèrent la bête de son refuge. Un malaise nerveux attisait leur ardeur; les poignets tremblaient. Ils tapaient sourdement, et ne furent assurés de leur meurtre qu'après avoir retourné le corps, inerte et mou, de l'animal. Fabre l'emporta.

L'eau du bassin se referma sur la dépouille alourdie d'une pierre du chat de Mme Barbe. Les bourreaux lavèrent le plancher, puis, dans la nuit survenue, ils attendirent, subitement désœuvrés.

La cloche du souper nous chassa du préau. Nous nous hâtâmes vers le réfectoire.

Mme Barbe regarda Desmons lui tendre son assiette.

— Ah! Tu as repris ta place! Diras-tu merci?

— Oui, m'dame.

— Alors...

Et elle le servit, acceptant d'avance la formule.

Elle souriait, finaude, satisfaite d'avoir vaincu. Nous la vîmes hausser les épaules.

— Je savais bien que tu céderais!

Mme Barbe ne parla jamais de Braou. Peut-être Octavie lui dit-elle : « On ne voit plus le chat... Il est parti godailler, pour sûr! Ces bêtes-là, c'est fantasque. » Octavie, femme simple, jugeait des événements avec la logique de l'habitude. Pour elle, tout s'expliquait. Son expérience de la vie, faite de répétitions, n'avait pas de secrets. Braou était allé chercher femelle, comme un homme se met en quête d'amour. C'était de nature. Que pouvait-on là contre? Le bon Dieu lui-même... Elle dut consoler Mme Barbe. Bac et caisse enlevés, Braou fut oublié. Du moins, il y parut.

Pas plus que je n'ai oublié les verdiers de ma mère, je n'ai oublié Braou et l'Amélie, les seules bêtes auxquelles peut s'attacher mon souvenir.

Vieil homme, je le sais aujourd'hui : le temps, s'il use, ne détruit pas tout.

GEORGES BLOY

Contes annamites

Présentés par Maurice Dubourg.

La famille Bloy comptait six enfants, tous des garçons. Léon Bloy, le futur auteur du Désespéré *et de* La Femme pauvre *était le second et son frère Georges, né en 1848, le troisième. Georges fut un enfant terrible qui ne mordit pas beaucoup aux études faites au lycée de Périgueux, sa ville natale. N'ayant pu entrer à l'Ecole des Arts et Métiers d'Angers, il s'engagea à seize ans dans la marine et sa première croisière le conduisit en Cochinchine dont la conquête était à peine terminée. Le jeune marin fut affecté à la base navale de Saïgon et pendant les quatre années qu'il y passa, il apprit à connaître et à aimer cette colonie. Aussi devant les possibilités qu'elle offrait alors à un garçon vigoureux et décidé, il songea à s'y établir. Il se fit admettre au Collège des interprètes afin de pouvoir, par la suite, obtenir une place dans l'administration. De retour en France, en 1869, il ne demeura que peu de temps dans sa famille et son engagement dans la marine étant terminé, c'est comme simple passager qu'il monta à bord du navire qui devait le débarquer à Saïgon, en février 70. D'un caractère violent et fort peu souple, non sans parenté avec celui de Léon Bloy, il occupa successivement plusieurs emplois, ne pouvant demeurer dans aucun : secrétaire à la Direction de l'Intérieur, cantonnier, gardien au bagne de Paule-Condor et il ne tarda pas à avoir des ennuis avec la justice pour des délits mineurs. Peu fait pour la vie citadine et rebuté par ses premières expériences, il s'enfonça vers l'intérieur et alla s'établir aux confins du pays*

moï. Sa profession avouée était celle de chasseur, il a d'ailleurs laissé de nombreux récits de chasse et le gibier était alors assez abondant dans ces régions pour qu'il puisse en tirer des revenus appréciables. Malheureusement son caractère emporté devait tout compromettre. Dès 1879, il entrait en conflit avec l'administrateur de Thu-Dau-Mot, ainsi qu'avec les autorités indigènes, notamment le chef de canton Nguyen-Van-Hung, qui allait devenir son ennemi mortel. C'était la lutte du pot de terre contre le pot de fer et en décembre 1879, il se voyait condamné à un an de prison pour vol et outrages envers les dépositaires de la force publique. On l'envoya purger sa peine en France et, en mars 1881, libéré, il retrouvait son frère Léon Bloy à Paris, dans un petit logement de la rue Rousselet, non loin de celui qu'occupait Barbey d'Aurevilly. Mais Léon Bloy vivait alors ces années agitées d'où devait sortir le Désespéré. C'était l'époque de sa liaison avec Anne-Marie Roullé dont il devait faire la « Véronique » de son roman et démuni lui-même de ressources, il ne pouvait pas grand'chose pour son frère. Celui-ci travaillait dans la journée de ses mains (chez un maréchal-ferrant, paraît-il) et le soir il rédigeait des contes, des récits de chasse ou des scènes de mœurs indochinoises, dont nous reparlerons plus loin. Grâce à Gabriel Hanotaux qui connaissait bien Léon Bloy, il obtint un emploi aux Archives du Ministère des Affaires Etrangères, mais l'appel de l'Extrême-Orient fut bientôt plus fort que les conseils que son frère lui donnait et il repartit pour la Cochinchine une nouvelle fois.

Dès son retour, il se trouva aux prises avec Hung qui, en son absence, s'était approprié tous ses biens. Hung qui avait été entre temps révoqué pour dénonciation calomnieuse (et c'est sur une dénonciation de Hung que Georges Bloy avait été condamné), jouissait encore d'une grande influence dans la région où il faisait un commerce aussi fructueux que mal défini. Il s'ensuivit un chassé-croisé de plaintes auprès des autorités qui ne donna rien, mais qui amena Georges Bloy a se découvrir un second ennemi, en la personne du nouvel administrateur de Thu-Dau-Mot, Lacôte. Bloy n'hésitait pas à mettre en cause les autorités annamites de l'endroit, dénonçait les exactions commises et la complicité de l'administration française. L'affaire ne cessa de s'envenimer et Bloy eut avec Lacôte une entrevue orageuse qui faillit dégénérer en pugilat. Epistolier infa-

tigable, Georges Bloy inondait de plaintes interminables toutes les autorités et jusqu'au Gouverneur de la Cochinchine. Lacôte à son tour accusait le chasseur de piraterie, d'enlèvements, de trafic d'armes, etc. Une commission d'enquête fut réunie à Saïgon pour examiner les plaintes de Georges Bloy contre l'administrateur Lacôte qui prit fort mal la chose car les autorités l'empêchèrent au dernier moment de prendre le bateau pour la France. Bien entendu, il ne pouvait être question de donner raison à un aventurier contre un administrateur des colonies et, Lacôte blanchi, tout au moins officiellement, put quitter l'Indochine. En même temps, une enquête judiciaire avait été ouverte et Bloy fut traduit le 29 décembre 1885 devant la Cour criminelle de Bien-Hoa en compagnie de sept autres inculpés, tous indigènes. Plusieurs fois au cours des derniers mois les choses eussent pu s'arranger et Bloy quitter la colonie sans autres ennuis, mais « monomane de justice écrite » comme le dira Léon Bloy, il s'entêta à vouloir avoir raison. Maintenant il était trop tard et condamné à six ans de travaux forcés, il fut envoyé en Nouvelle-Calédonie. Son temps terminé, il demeura dans cette île lointaine où il devait mourir le 6 octobre 1908 sans avoir revu la France, mais tout en demeurant en relations avec sa famille et particulièrement avec Léon Bloy.

Après ce dernier Georges était certainement le plus doué des frères Bloy, et il présente plus d'un point de ressemblance, avec son frère Léon.

« Faire le portrait de Georges Bloy, a écrit Albert Béguin, c'est presque constamment peindre le caractère de Léon Bloy. Il n'y eut guère de l'un à l'autre que la petite différence du génie et du pouvoir d'interprétation spirituelle. La supériorité de Léon Bloy est autre chose que celle des dons d'expression, ceux-ci n'étant d'ailleurs, chez lui, que la manifestation d'un don plus mystérieux : le don de voir, et de voir en particulier les faits de sa propre destinée, dans la lumière de l'amour. « Tout ce qui m'arrive est adorable » pouvait-il prononcer dans le malheur, tandis que son frère en restait à l'indignation généreuse et à la passion de la justice. »

Georges Bloy a laissé divers écrits ayant trait aux mœurs et coutumes de l'Indochine. Un de ses essais, le plus long que nous connaissions, Du commerce et de l'agriculture chez les Moïs *fut publié en 1882, dans* le Journal

Officiel de la Cochinchine *et reproduit la même année dans l'excellente revue* Excursions et reconnaissances *qu'encourageait le Gouverneur Le Myre de Vilers. Ce texte que Georges Bloy avait signé Pierre Carrau (Carrau était le nom de jeune fille de sa mère) a été de nouveau publié en 1935 par le Gouvernement Général de l'Indochine dans un recueil collectif intitulé :* Variétés sur les pays Moïs. *Georges Bloy donna aussi quelques articles à la revue catholique de Charles Buet,* Le Foyer illustré *en 1881 et 1882 :* Chez les sauvages moïs de l'Indochine, Trois honnêtes gens, Créanciers et débiteurs, Drogues et poisons dans l'Indochine. *Nous publions aujourd'hui quelques contes moïs et annamites qu'il avait recueillis et dont les manuscrits restés inédits jusqu'à ce jour furent corrigés par Léon Bloy. L'Indochine est riche en contes folkloriques, transmis oralement depuis des temps immémoriaux et dont certains ne sont pas sans analogie avec nos fabliaux du Moyen-Age. Chaque race de l'Indochine a ses légendes particulières, mais les emprunts d'un peuple à l'autre ne sont pas négligeables. Dès les débuts de l'occupation française, plusieurs Européens ont étudié les contes et légendes annamites de même que les chants et les autres traditions populaires. Plusieurs recueils de contes furent édités parmi lesquels on peut citer : Landes :* Contes et légendes annamites *(Saïgon, 1886), Abel des Michels :* Contes plaisants annamites *(Paris, 1888), Le-Van-Phat :* Contes et légendes du pays d'Annam *(Saïgon, 1913), Cl. Chivas-Baron :* Contes et légendes de l'Annam *(Paris, 1917). Beaucoup de contes ont également été publiés dans les revues comme la* Revue indochinoise, *le* Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, *le Bulletin de la* Société des Etudes indochinoises, *etc... Il faut à ce propos citer particulièrement les noms du Colonel Bonifacy, de Jean Chéon, de Philippe Brengues et de Gaston Dumoutier. D'autres pays et d'autres races de l'Indochine ont été aussi explorées en ce qui concerne leur folklore, principalement le Cambodge, grâce à E. Aymonier, Adhémar Leclère et Auguste Pavie. Il faut mentionner aussi des recueils de contes laotiens (Leclère, Lefèvre-Pontalis, Brengues), du pays* man *(Bonifacy) et chams* (Les Légendes Tjames, *publiées par Anthony Landes en 1886 dans* Excursions et reconnaissances). *Dans ce livre d'une grande richesse qu'est* L'exotisme indochinois dans

la littérature française (1), *Louis Malleret ne cite qu'un ouvrage de ce genre se rapportant aux pays moïs :* La chanson de Damsan, poème radé du XVI[e] siècle *(Paris, 1927). En fait les contes recueillis par Georges Bloy sont surtout des contes annamites, il ne semble pas qu'il existe chez les Moïs une grande tradition de contes populaires proprement originaux. Certes les travaux de Georges Bloy dans ce domaine ont été largement dépassés par ses successeurs. Il n'en reste pas moins qu'il fut un des premiers à explorer ce trésor inépuisable des contes populaires et on ne peut guère citer avant lui qu'Abel des Michels qui en 1869 publiait chez l'éditeur parisien Maisonneuve :* Huit contes en langue cochinchinoise *et quelques autres publiés çà et là dans des revues.*

Le paysan et la mouche.

Certain paysan se présenta un jour devant le mandarin chargé d'administrer le pays.

Il se plaignait des mouches et demandait à ce que leurs méfaits fussent punis.

— Excellence, disait-il, ces bêtes insupportables, non seulement viennent manger sans être invitées, mais encore, après s'être promenées des heures entières sur les choses les plus immondes, elles viennent traîner leurs pattes sur le riz et les mets que je m'apprête à manger.

« Lorsque je fais un festin en l'honneur de mes ancêtres, elles viennent se poser sur tous les mets et en mangent les premières. C'est pourquoi je viens vous prier de remédier à cela et de ne point tolérer que des bêtes aussi abjectes puissent commettre impunément les insolences les plus graves envers vos administrés.

— Je ne puis, lui répondit le mandarin, que t'autoriser à les écraser partout où tu les apercevras.

— Partout, Excellence? répartit l'autre qui en apercevait une sur la joue du mandarin.

(1) Larose, 1934.

— Oui, partout, absolument partout où tu les apercevras.

Il n'avait point achevé que notre paysan écrasa d'une vigoureuse claque celle qui se trouvait sur sa joue.

Ce magistrat, ayant permis le massacre des mouches, trouva que le paysan avait fort bien agi.

Mais comme il ne lui avait aucunement donné l'autorisation de le souffleter, il lui fit administrer quelque vingt-cinq coups de rotin sur les fesses et le renvoya chez lui, après lui avoir fait payer une amende assez forte pour lui apprendre qu'écraser une mouche ne veut pas dire aussi écraser ce sur quoi elle est posée.

Un raccommodeur d'aiguilles.

Un jour, certain farceur, voulant vivre aux dépens du public, imagina une mauvaise plaisanterie.

Etant entré dans un village, il se donna comme forgeron ambulant.

Sa spécialité, disait-il, était de raccommoder les aiguilles cassées. Les habitants du village, ajoutant foi à ce qu'il avançait, lui offrirent l'hospitalité et répandirent le bruit de son arrivée.

Le lendemain, notre homme, étant bien repu et bien reposé, vit venir à lui toutes les femmes de l'endroit qui lui portaient les morceaux d'aiguilles pour qu'il les leur soudât.

Il les reçut gravement et ayant déposé dans un bol tous les morceaux qu'elles lui remirent, il leur dit qu'il allait se mettre incontinent à l'ouvrage pour les contenter.

Il les pria, seulement, d'avoir à lui donner chacune séparément les morceaux de chaque aiguille.

Sans cela, disait-il, il lui était impossible de rien faire car si son art permettait de souder entre eux les morceaux

d'une aiguille cassée, il ne lui était point possible de souder entre eux les morceaux de différentes aiguilles.

Notre dupeur savait bien que tous les morceaux d'aiguilles qu'on lui avait remis étaient mélangés et que le triage était impossible.

C'est pourquoi il avait choisi ce biais pour trouver un prétexte de se dégager de la promesse qu'il avait faite la veille afin de se procurer une hospitalité large et abondante.

La roche qui tend les bras.

Les navigateurs qui longent les côtes du royaume d'Annam aperçoivent sur le bord de la mer, dans la province de Binh Diêm, un rocher qui, vu de loin, a une ressemblance frappante avec une femme qui tendrait les bras vers la haute mer comme si elle suppliait quelqu'un qui se trouverait dans cette direction à venir à elle.

Nous rapportons ici la légende qui court dans ce pays sur cette roche.

Un jeune garçon jouait un jour sur la grève avec sa sœur.

Une dispute s'étant élevée entre eux, il frappa celle-ci avec un couperet qu'il tenait à la main.

La fille, atteinte à la tête, tomba inanimée sur le sable.

Son frère crut l'avoir tuée et redoutant les suites de son crime, il se sauva et, depuis ce temps, n'osa plus revenir dans son pays.

L'enfant qui n'avait été que blessée fut guérie et, ayant quitté son pays sans que l'on eût pu savoir ce qu'il était devenu, son frère était parvenu par son travail assidu et ses efforts continuels, à occuper une place élevée dans le mandarinat.

Une étrange fatalité voulut qu'il fut, un jour, nommé gouverneur de la ville où sa sœur s'était retirée après la mort de ses parents.

Ayant rencontré celle-ci qu'il ne put reconnaître, il s'en éprit et, l'ayant demandée en mariage, en fit sa femme.

Il y avait déjà plusieurs mois qu'ils étaient mariés lorsqu'il aperçut sur la tête de celle à laquelle il avait uni son sort, une cicatrice qui le frappa d'épouvante en lui rappelant l'acte de violence auquel il s'était livré dans sa jeunesse.

La réponse que lui fit sa femme le convainquit que celle-ci n'était autre que sa propre sœur.

Frappé d'horreur en reconnaissant l'inceste qu'il avait commis, il s'élança aussitôt hors de chez lui et, sans oser donner d'explication à celle qu'il voulait fuir à tout prix, il courut sur le bord de la mer et sautant précipitamment dans une barque qui s'y trouvait, la poussa au large et, ayant tendu les voiles, ne tarda pas à disparaître au loin.

Sa femme ne pouvant comprendre les motifs qui le poussaient à agir de la sorte l'avait suivi jusque sur un rocher d'où elle avait pu le voir s'embarquer et gagner le large sans que ses prières pussent l'en détourner.

Cette femme désespérée resta si longtemps les bras étendus dans la direction de celui qui s'éloignait, en espérant qu'il reviendrait vers elle, que le Ciel prit son infortune en pitié et la transforma en un rocher qui a gardé ses formes et son attitude.

Voilà la légende telle que nous l'a rapportée un voyageur européen qui a eu l'occasion de la recueillir sur les lieux.

Il y aurait aussi, sur cette roche, une deuxième histoire qui prétendrait que dans un temps plus ou moins long, elle serait rendue à la vie par le retour de celui qui l'a abandonnée.

Cong Quinh et le chat du roi.

Un roi d'Annam possédait un chat qu'il aimait beaucoup et auquel il avait mis un collier d'or massif, enrichi de pierres précieuses. Ce bijou excita la convoitise du sieur Cong Quinh, courtisan plein de ruses et de ressources, qui déroba la bête et le collier.

Grande rumeur dans le palais, le roi, qui n'était cependant point la Mère Michel, voulut à tout prix ravoir son favori et fit tellement qu'il réussit à apprendre le nom du voleur.

Cong Quinh fut donc accusé d'avoir pris le chat et de l'avoir emporté chez lui mais, quoique cette accusation fut en tous points exacte, il s'y était attendu et préparé, en sorte que, tout en reconnaissant qu'il possédait dans sa maison un chat exactement semblable à celui que réclamait le roi, il nia énergiquement le fait qui lui était reproché et offrit de prouver son innocence, ce qui lui fut accordé par le roi.

Ayant donc porté à la cour le chat (veuf de son collier), il se fit donner deux plats contenant, l'un des mets savoureux et tels que ceux que l'on servait au chat du roi, l'autre des débris de mets communs; il mit le chat devant les deux en disant : « O roi, quoique ce chat ressemble effectivement beaucoup à celui qui vous a été volé, je prétends qu'il est bien à moi et, pour vous en convaincre, je le mets en face de ces deux plats car, s'il est le vôtre, il est habitué à ne manger que des choses délicates telles que l'on en mange dans votre palais, tandis que chez moi qui ne suis qu'un pauvre malheureux, mon chat n'a jamais pu avoir que des restes de mauvaises nourritures; c'est pourquoi, selon qu'il choisira, il montrera quelles sont ses habitudes et, par conséquent, s'il appartient à Votre Majesté ou à moi. »

Le chat se jeta en effet sur le plat contenant de mau-

vaise nourriture et donna ainsi gain de cause à Cong Quinh; si bien que le roi, quoique ayant parfaitement reconnu son chat, crut s'être trompé et laissa le rusé voleur jouir en paix de son larcin.

Or, ce que tout le monde ignorait, c'est qu'aussitôt après avoir volé le chat du roi, Cong Quinh s'était avisé de le dresser à ne manger que des restants de mauvaise nourriture et, pour arriver à ce but, chaque fois qu'il lui donnait à manger, il lui présentait deux plats contenant, l'un des mets choisis tels que ceux qu'on lui servait chez le roi et l'autre des débris tels que ceux qu'il voulait l'habituer à manger; quand le chat cherchait à toucher au premier de ces plats, il recevait des coups et ne pouvait assouvir sa faim qu'avec le contenu du second; c'est pourquoi, il prit, en peu de jours, l'habitude de ne toucher qu'à ce dernier.

Et ainsi fut dupé le roi.

Cong Quinh faisant terrasser le buffle de l'empereur de Chine.

L'Empereur du Céleste Empire envoya un jour un buffle de combat à la cour du roi d'Annam, son tributaire.

Ce buffle avait terrassé tous les adversaires qu'on lui avait opposés dans diverses contrées de la Chine et l'empereur l'avait envoyé à la cour de Hué pour voir si, dans tout ce royaume, on trouverait un autre animal de son espèce capable de lui résister.

Grand fut l'émoi parmi les gens de la cour.

On ne pouvait se le dissimuler, ce buffle était d'une force prodigieuse et il était plus que certain qu'il vaincrait sans difficulté tous ceux qu'on lui opposerait.

Cong Quinh, interrogé à ce sujet, ne se pressa nullement de répondre mais, étant allé examiner l'animal, sourit de pitié et, haussant les épaules avec un air de souverain mépris :

— Et c'est pour cela que vous êtes venu jusqu'ici? dit-il, en s'adressant aux gens de l'empereur.

Si vous avez fait un aussi long voyage pour nous montrer la supériorité des buffles de votre pays sur ceux d'ici, vous vous êtes trompé grandement car, si celui que voici a, ainsi que vous le dîtes vaincu tous ceux avec lesquels on l'a fait battre en Chine, cela ne prouve nullement en la faveur de ceux-là car le premier venu de nos veaux en aurait aisément raison.

Ce discours parut étrange et, sans la profonde considération dont Cong Quinh jouissait universellement, tant pour son esprit subtil que pour son érudition profonde, on eût cru qu'il déraisonnait en parlant ainsi.

Les ambassadeurs de l'empereur de Chine, choqués de ce qu'ils venaient d'entendre, le défièrent aussitôt de prouver ce qu'il avançait en mettant leur buffle en face d'un adversaire capable de le combattre avec avantage.

Cong Quinh en ayant demandé la permission au roi, qui lui fut accordée, consentit à faire ce qu'on exigeait de lui et il fut convenu que trois jours plus tard, il y aurait, en champ clos, une lutte entre le buffle de l'empereur de la Chine et un jeune veau du royaume d'Annam.

Le roi ayant interrogé Cong Quinh, en reçut l'assurance la plus positive que s'il le laissait libre, il se procurerait un veau capable de tenir les promesses qu'il avait faites. Il eut donc entière liberté pour agir comme bon lui semblerait.

Le jour dit, comme le buffle de l'empereur de Chine venait d'être lâché dans l'arène où, en attendant l'arrivée d'un adversaire digne de lui, il labourait la terre avec ses cornes, on vit apparaître un jeune veau conduit par les gens de Cong Quinh qui le lâchèrent dans l'enceinte.

Ce veau qui tettait encore avait, depuis la veille, été privé de sa mère et était fort affamé.

Aussi, dès qu'il eut aperçu le buffle devant lequel on l'avait amené, il le prit pour une nourrice que lui envoyait

le ciel; d'autant plus que ce qui lui pendait entre les jambes lui faisait l'effet d'être des mamelles abondamment pourvues de lait.

C'est pourquoi il lui courut sus et, passant par derrière, happa avidement l'un des objets qui attiraient sa convoitise et se mit à donner des coups de tête dans l'autre.

Lorsque le buffle de l'empereur de Chine, qui n'avait nullement songé à se mettre en garde devant un pareil adversaire se sentit attaqué de cette façon, il s'efforça de s'en débarrasser mais, au bout d'un instant, ne pouvant réussir, il prit le parti de chercher son salut dans une fuite précipitée.

— Voyez-vous, s'écria Cong Quinh, le buffle le plus fort qu'ait pu fournir la Chine, qui est aisément mis en fuite par un veau qui tette encore!

Que serait-ce donc si celui-ci eût été comme lui un buffle dans la force de l'âge!

Cong Quinh concourant pour le prix de poésie.

Un jour de fête, le roi d'Annam, qui aimait passionnément les sciences, ayant convoqué les poètes de son royaume, leur proposa de jouter entre eux à qui mettrait le moins de temps à composer une pièce de vers sur un sujet que lui-même se réservait de leur donner.

Les concurrents devaient, aussitôt le sujet indiqué, sauter à cheval en tenant à la main pinceaux et papier et n'en redescendre qu'une fois leur pièce de vers terminée.

Tout se passa selon les conventions établies mais Cong Quinh qui, outre une profonde érudition, possédait une finesse d'esprit et une astuce remarquables, se contenta, aussitôt à cheval, de tracer sur le papier trois ou quatre lignes en zig-zag et, sautant à terre : « Voilà, s'écria-t-il, j'ai terminé. »

Le roi lui ayant dit qu'il ne pouvait comprendre la signification des quelques gris-gris qu'il lui présentait, Cong

Quinh lui répondit que c'était son écriture de brouillon et que, pour que son œuvre fut compréhensible à tous, il n'avait plus qu'à la transcrire en caractère ordinaire.

Cette défaite fut couronnée de succès et Cong Quinh, ayant tout à loisir, sous prétexte de copier, composé une fort belle pièce de vers, prouvant qu'il avait dit vrai et qu'il avait effectivement mis le moins de temps à faire le travail imposé aux concurrents, fut proclamé vainqueur.

A vrai dire, Cong Quinh, étant à cheval, n'avait tracé ces quelques lignes en zig-zag que pour être certain de remporter le prix.

Cet homme habile, quoique ignorant probablement le latin, connaissait par intuition la valeur du proverbe : « Audaces fortuna juvat ».

Une réponse d'honnête homme.

Un certain individu, passionné pour l'étude, réussit après de longs efforts, à atteindre une place élevée à la cour du roi d'Annam.

La sœur de ce monarque, ayant remarqué ce mandarin, s'éprit d'un violent amour pour lui et, comme il était déjà marié, elle s'adressa au roi son frère auquel elle avoua ses sentiments et le priant de l'aider en faisant de sorte que celui-ci répudiât sa femme afin de pouvoir l'épouser.

Le roi ne voulut point contrarier sa sœur mais, désirant connaître les sentiments de celui dont elle lui parlait, il la fit cacher dans l'appartement où il se trouvait et envoya chercher le mandarin en question.

Lorsque celui-ci fut venu, le roi lui expliqua que sa sœur, lui ayant déclaré qu'elle avait de l'amour pour lui et qu'elle désirait l'épouser, s'il consentait à renvoyer sa femme, il verrait ce mariage avec plaisir; mais cependant, ajouta-t-il, il n'avait nullement l'intention de le contraindre à faire quoi que ce fût qui répugnât à ses idées ou à ses sentiments.

Celui à qui s'était adressé le roi se confondait en remerciements sur l'honneur qui lui était fait, tant par Sa Majesté que par la sœur de Sa Majesté; mais, disait-il, la femme qu'il avait, ayant été de tout temps, pour lui, une compagne fidèle partageant son sort sans murmurer lorsqu'il était pauvre et malheureux, il se regarderait comme le plus ingrat des hommes si, étant parvenu à conquérir une position fortunée, il était assez dur de cœur pour ne pas faire partager le bien-être dont il jouissait à celle qui, loin de l'abandonner dans l'adversité, l'avait toujours consolé et soutenu en faisant briller à ses yeux l'espoir d'un avenir meilleur.

Le roi, entendant cette réponse sensée qui dénotait des sentiments aussi honnêtes, comprit l'inutilité de sa démarche et ne voulut pas insister davantage.

Se tournant alors du côté où sa sœur se tenait cachée : « Je vois bien, lui dit-il, que ce mariage est impossible. Malgré le plaisir que j'en aurais éprouvé, je ne puis vous blâmer pour les sentiments que vous avez eu le courage d'exprimer devant moi car je les comprends et j'apprécie votre conduite ainsi qu'elle le mérite. »

Depuis ce moment, ce mandarin devint le favori du roi et obtint l'estime de tous ceux qui furent à même d'apprécier ses qualités.

Quant à la sœur du roi, quoique n'ayant pu obtenir de lui ce qu'elle eut désiré, elle ne put s'empêcher d'admirer sa vertu et le lui prouva chaque fois qu'elle en trouva l'occasion.

Une femme vertueuse.

Il y avait une fois, dans le pays d'Annam, un roi dont les femmes étaient si nombreuses que les visages de la plupart lui étaient totalement inconnus.

Voulant remédier à cet état de choses, il ordonna un jour à un peintre de sa cour de faire les portraits de toutes ses

épouses, afin d'en composer une galerie qu'il lui fut aisé de consulter.

Le peintre qui fut chargé de ces travaux était un homme fourbe, rapace et méchant.

Sous prétexte d'exécuter les ordres dont l'avait chargé le prince, il rançonna impitoyablement toutes ces malheureuses, menaçant celles qui se refuseraient à lui donner ce qu'il leur demandait, de les désavantager tellement dans les portraits qu'il ferait d'elles, qu'il n'arriverait jamais que le roi les fit appeler lorsqu'il examinerait son musée.

Toutes ces femmes eurent peur de ses menaces et passèrent par où il voulut.

Une seule s'y refusa et ne lui donna, à la place de l'argent qu'il exigeait d'elle, que l'expression du mépris que sa conduite infâme lui faisait éprouver.

Cette personne était tellement belle de visage et les formes de ses membres et de tout son corps étaient si élégantes qu'elle ne doutait point que tôt ou tard le roi, son maître, ne vînt à la remarquer sans qu'elle eût besoin pour cela de payer à ce méchant homme un tribut qui lui paraissait odieux.

Le peintre, rendu furieux par cette résistance inattendue, s'efforça de faire son portrait le plus disgracieux possible.

Quelque temps après, le roi étant en guerre avec un de ses voisins et celui-ci lui ayant fait éprouver des pertes sérieuses, ses courtisans lui conseillèrent de demander la paix et de faire cadeau à celui-ci d'une de ses nombreuses femmes, pour l'apaiser.

Ayant approuvé ce conseil, il choisit, parmi les portraits de ses innombrables épouses, celui qui lui parut appartenir à la plus disgracieuse d'entre elles et ordonna que celle-ci serait livrée pour servir aux plaisirs de ce roi à moitié sauvage, dont la renommée de barbarie était fort grande.

Lorsque la malheureuse désignée par le roi vint lui faire ses adieux, ce prince, la voyant si belle, fut fort étonné

et, ayant appris de quelle imposture elle était victime, il fit saisir le peintre infidèle et lui fit immédiatement trancher la tête.

Mais malgré tout le regret qu'il éprouvait d'être obligé de se séparer de cette femme, il ne put la retenir.

Celle-ci fut tellement désespérée d'être ainsi exilée de son pays et livrée en pâture aux passions brutales de ce roi sauvage qu'elle ne tardât pas à en mourir de douleur.

Quelque temps après sa mort, il poussa sur son tombeau des fleurs blanches pareilles à celles de son pays quoique, dans la contrée où elle était enterrée, les fleurs de cette espèce fussent toutes rouges.

Cela était une preuve évidente que, quoique ayant été transportée dans un pays barbare et ayant été obligée de vivre au milieu de gens aux mœurs dissolues, cette femme n'avait point été atteinte par les exemples vicieux qu'elle avait eu constamment devant elle et avait, jusqu'à sa mort, conservé dans toute leur pureté, les vertus qu'elle avait acquises dans son pays.

Les Cong Guiong.

Au temps jadis, vivait, dans des forêts reculées, la race des cong guiong ou singes appelés aujourd'hui gibbons; le pays quoique pauvre suffisait à nourrir ceux-ci qui comme tous honnêtes singes vivant à cette bienheureuse époque, habitaient des lieux commodes où ils offraient, suivant leurs moyens, une généreuse hospitalité aux voyageurs qui se présentaient chez eux.

Les congiue, singes vagabonds, méchants, jaloux de leur bonheur, vinrent un jour leur demander une hospitalité qui fut accordée avec empressement; hélas, ils ne connaissaient guère ceux qu'ils traitaient ainsi en amis; car, ces derniers, feignant de s'intéresser à eux, leur tinrent à peu près ce langage : « Comment se fait-il, frères, que vous habitiez

un pays aussi pauvre que l'est celui-ci? Si vous voulez nous en croire, vous viendrez avec nous, nous vous conduirons dans un autre où tout croît en abondance. »

Les malheureux qui ne pouvaient croire à mal eurent la faiblesse de les écouter, abandonnant leurs pénates, partirent à la suite de leurs conseilleurs; tout marcha bien pendant quelques jours; mais, au bout de ce temps, les congiue, jugeant le lieu propice, profitèrent du sommeil des malheureux qui s'étaient fiés à leur parole, les abandonnèrent au milieu de forêts inconnues. A leur réveil, les cong guiong, n'apercevant plus leurs guides, ne se sentant pas capables de retrouver seuls le chemin de l'endroit qu'ils avaient quitté, s'abandonnèrent au désespoir; depuis lors, errant sans cesse à travers les forêts, ils font soir et matin, au moment de l'aurore et à celui du crépuscule, retentir les bois où ils se trouvent de leurs lamentations.

Ceci est la traduction littérale d'une légende moï; mais ce qui existe réellement, c'est que les gibbons ont pour habitude de se rassembler soir et matin sur les sommets des arbres élevés pour y saluer l'apparition et le coucher du soleil par un concert de cris modulés et plaintifs qui, par leur ensemble, forment une symphonie qui, par sa couleur locale, ne manque pas d'un certain charme.

Le pont des corbeaux.

Il y avait autrefois deux jeunes gens qui faisaient partie de la Cour du Roi du Ciel.

L'un d'eux était préposé à la garde du palais.

L'autre était une jeune fille chargée de broder les étoffes étoilées avec lesquelles on confectionnait les vêtements du roi.

Ces deux jeunes gens s'aimaient tendrement et finirent par se marier.

Quelque temps après leur mariage, la femme ayant négligé son travail le Maître du Ciel, pour l'en punir et

la forcer à remplir sa tâche en empêchant son mari de la déranger, la transporta sur l'autre rive du Fleuve d'Argent (1).

Depuis ce temps, le mari que retiennent à la cour les devoirs de sa charge n'obtient la permission de rendre visite à sa femme qu'une fois par an.

C'est à cet effet que chaque année, à une époque fixe, tous les corbeaux de la terre montent au ciel et construisent sur le Fleuve d'Argent, un pont qui permet aux deux amoureux de se rejoindre.

Ce serait inutilement que l'on chercherait, ce soir-là, un seul corbeau sur la terre, car ils sont tous au rendez-vous.

Le lendemain, ceux que l'on aperçoit ont tous, les plumes de la tête usés par le frottement des pierres qu'ils ont portées.

Pendant la nuit où ces deux habitants des cieux doivent se rencontrer, on voit les filles sortir devant la porte de leurs habitations en tenant à la main une aiguille et du fil, qu'elles cherchent à enfiler dans l'obscurité.

Elles croient, en y réussissant, qu'elles deviendront adroites aux travaux de couture et de ménage.

Elles demandent également à trouver un époux de leur choix car, ce soir-là, toutes les prières qui sont adressées à ces deux divinités sont exaucées.

Cette légende, paraît-il, se rapporterait à deux étoiles qui font leur jonction tous les ans à une époque déterminée.

(1) Nom que les Annamites donnent à la Voie Lactée.

CHARLES ASTRUC

Poèmes

LE REGARD DE JULES SUPERVIELLE

Les océans franchis
(Et souvent sans navire)
La pampa d'Amérique
Un petit bois d'ici

Des étoiles cueillies
Une femme comprise
Un village en dérive
Parmi les infinis

La terre qui gémit
Et ses bêtes pensives
La mort toujours voisine
(Familière souris)

Polirent ce cristal
Nourrirent ce regard

Qui posé sur la vie
Enchante et fertilise

La souffrance de vivre
Par la claire magie

Touchant un cœur à vif
Pour en faire un ami.

PRODIGES

A François Mauriac

Ce n'était pas la fin de l'Age de la Pierre,
Mais son couronnement. Pierre polie au feu,
Pierre éclatée en mille miroirs de sorcière,
Ou lancée avec art dans le jardin de Dieu!

Ce n'était pas la fin du Règne de la Terre,
Mais son renforcement. Explorateurs joyeux,
Emportant notre boue avec notre atmosphère,
Nous allions à leur tour coloniser les cieux.

C'était le même jeu depuis l'aube du monde,
La même pierre dans le cœur et dans la fronde,
Le même enfant prodige, intrépide et vainqueur.

Cependant, le vrai Maître et le seul astronome
Observait cet enfant de première grandeur,
Sans cesser d'espérer la naissance de l'homme.

SUR LE RIVAGE

Pour faire un beau galet
Ornement de la grève
Il faut toute la mer
Sa fureur et ses rêves
Il faut un océan
De travail et de temps
Des violences de foule
Et des calmes subits
Des reprises de houle
Un amour infini
La douceur d'une pente
La force d'une entente.

★

Cette pierre au repos
Dans la béatitude
A connu mille morts
Avant les certitudes
Et de longues saisons
Dans l'oubli des grands fonds
La mollesse du sable
Et les lichens rongeurs
Les bras veules des algues
La vase et sa torpeur
Mais de toute vermine
Elle sortit plus fine.

★

Au passage des ans
Elle a perdu ses rides
La ronde des courants
La laisse translucide
Réduite à l'essentiel
Sous le regard du ciel
Sphère dure et parfaite
Et douce comme un fruit
A réfléchir les fêtes
Du jour et de la nuit
Avec la candeur sage
D'un front pur et sans âge.

LÉMAN

A Edouard et Felicia Piaget

Voiliers sur le lac, immobiles
Fanions de la chaleur,
Hiéroglyphes en blanches files
Promulguant le bonheur;

Ailes pensives que fascinent
Le plan lisse de l'eau,
Les profondeurs qui se devinent
Sous l'éclat le plus beau;

Ce lac, généreuse mémoire,
— O voiles dans l'été —
Ne veut retenir que la gloire
De votre pureté :

Il laisse l'ombre fausse et trouble
Se traîner sur les sols,

Et vous rend votre juste double
De blancheur et d'envols.

Les claires preuves qu'administre
Un tel maître d'amours
Ont éclipsé la part sinistre
Des actes et des jours.

Ici le mal est une fable
Antérieure au soleil,
La mort — un défaut peu probable
Dans le cristal vermeil.

HENRY CHARPENTIER

Les Antipodes

fragments présentés par Paul Morel

A son œuvre poétique et critique, Henry Charpentier souhaitait ajouter une œuvre romanesque : « Les Antipodes ».

Il y travaillait depuis fort longtemps, accumulant notes et souvenirs, quand un accident stupide interrompit prématurément ses jours.

Le thème général de cet ouvrage, à la fois roman, poème, chronique, a beaucoup évolué au cours du temps. La trame intiale était à peu près la suivante :

Emmanuel mène à Paris une calme vie d'amateur, tandis qu'en Australie, aux antipodes, un homme (son double), vit une existence difficile de hors-la-loi.

Emmanuel sorte de « vagabond des étoiles » connaît l'existence de « l'autre » par ses rêves jusque dans ses moindres détails.

L'Australien ayant commis un meurtre, Emmanuel connaîtra un sentiment de culpabilité oppressant dont il ne sera débarrassé que par la mort. Cette mort, qu'il trouvera au cours d'une crise d'étouffement, aura lieu au moment où en Australie le bourreau passera la corde au cou du criminel.

Henry Charpentier aimait beaucoup la littérature fantastique, et il n'est pas douteux que ce thème des Antipodes ne lui ait été suggéré

dans sa jeunesse par la lecture des maîtres de ce genre de littérature : Edgar Poe, Stevenson, Marcel Schwob...

Sur cette trame devaient s'inscrire divers motifs : souvenirs de la vie littéraire du début du siècle, chronique de la société bourgeoise, poèmes, intrigues où se seraient mêlés le réel et l'imaginaire.

Cependant le projet se modifia, les motifs qui d'abord étaient secondaires prirent une importance autonome et occupèrent Henry Charpentier de plus en plus alors que l'idée première s'estompait.

Parmi les quelques chapitres achevés et les nombreuses notes qu'il a laissées, nous ne trouvons rien qui ait rapport à l'aventure initialement prévue, mais en revanche de nombreuses remarques d'ordre psychologique, des souvenirs d'enfance et de jeunesse; des jugements, le plus souvent acerbes, sur ses contemporains; des notes sur l'histoire des faux-monnayeurs, que Gide n'a pas écrite, et qu'Henry Charpentier voulait traiter dans un des chapitres de son roman. Bref, des notes qui constituent la matière d'une chronique de l'époque vécue par son auteur, bien plus que la matière d'un roman d'aventures.

Henry Charpentier entendait utiliser pour la composition de son roman une mosaïque de styles, chacun correspondant au sujet traité : du style « symbolard » (comme dans le chapitre que nous donnons ci-dessous et où les lecteurs pourront reconnaître quelques emprunts à Félix Fénéon) au monologue intérieur en passant par des dispositions typographiques semblables à celles qu'employa Mallarmé pour « un coup de dés... » ou celles qu'il utilisa lui-même pour « Océan Pacifique ».

L'arbitraire préside à la publication de fragments lorsque ce n'est pas l'auteur qui choisit lui-même dans son œuvre ce qu'il juge digne d'être imprimé. Nous n'avons retenu des « Antipodes » que les chapitres suffisamment achevés,

ceux auquels l'auteur avait mis la dernière main.

D'autres fragments des « Antipodes » ont déjà paru ici même le 1er Octobre 1950.

Paul Morel.

1

LE CAFÉ DES PALMES

Le père Parizot essuya sa plume, retira ses manches de lustrine et rangea ses papiers.

Pour ne pas entendre le vieil imbécile attester ainsi que tous les soirs à la même heure et d'un ton sentencieux : « qu'il ferait jour demain », Emmanuel Giberton se leva et sortit promptement de l'étude où il s'embêtait depuis le début de l'après-midi.

L'espace au-dessus du boulevard était vif et clair. Le printemps parisien dépliait, comme de petites ailes, ses premières feuilles, vertes sur le bleu délavé du ciel. Emmanuel contempla un instant cette éclosion exquise, hésita entre le Luxembourg et le Café des Palmes, puis se décidant pour le café prit d'un pas allègre la direction de la rue de Solférino.

Ce café était triste. Les glaces ornant ses murs en multipliaient les teintes grises et froides; ses tables de marbre gelaient les mains et repoussaient l'abandon des coudes; ses banquettes, recouvertes de toile cirée ardoise, laissaient échapper par de nombreuses déchirures un crin revêche et le parquet, sans tapis, était saupoudré d'un sable jaune que souillaient toujours les spirales d'un récent arrosage.

Tel quel, il plaisait à Emmanuel Giberton par son caractère abstrait. C'était le « café, troisième républi-

que », dépouillé de tout attribut pouvant le rendre plaisant ou particulier. Et puis c'était là qu'il retrouvait, presque chaque soir, son ami Paul et M. Tarde.

M. Tarde était déjà attablé devant son pernod dont il faisait avec grand soin fondre le sucre.

— Salut, jeune homme! Vous venez de perdre encore une journée chez votre notaire. Ce n'est point dans ces officines qu'on apprend l'art des affaires. Voici le seul lieu propre à la spéculation. Et il se frappa le front qu'il avait assez vaste dans une face de commandant en retraite ou de policier bien portant, un peu congestionné.

— Moi, je ne m'embarasse point de formules, ni de jurisprudence. Je conçois, je combine et réussis assez bien.

Depuis des années il établissait des statistiques boursières et jouait pour son plaisir, « à blanc », disait-il, sans envoyer d'ordres. « Mais quand le moment sera venu, le moment que j'ai fixé, je passerai à l'action. Et, fort de mon infaillible barême, je râflerai, mathématiquement, en quelques mois, les millions qu'il me plaira d'avoir. Je doute d'ailleurs qu'ils me donnent le plaisir que m'ont procuré ceux que j'ai gagnés en pensée et que j'aurais pu encaisser aisément, ainsi que vous le prouvent ces chiffres. »

— Bonjour Monsieur, bonjour cher Emmanuel, dit Paul en entrant.

— Bonjour, stratège et tacticien répondit M. Tarde. Il se plaisait à exalter avec emphase le modeste emploi que Paul exerçait au ministère de la guerre. « Avez-vous aujourd'hui disposé d'armées, fait se mouvoir des foules? La vie est un échiquier dont, non seulement les pièces, mais dont les cases aussi se déplacent sans cesse. Il faut prévoir où elles se trouveront demain. J'ai acquis cette faculté de prévision. Je discerne leurs ballets futurs. C'est ce qui me permet de...

On ignorait quelles étaient les occupations de M. Tarde. Sa dialectique intarissable intéressait les jeunes gens, qui affectaient un goût sévère pour la contention d'esprit et la pénétration d'un Meyerson. Mais il y avait aussi dans M. Tarde une exagération caricaturale qui les égayait, un « Ubu philosophe » qui, lorsqu'il poussait les cavaliers d'ivoire, se croyait un maître de l'équitation. Ils l'avaient assez bien deviné et, quand le théoricien de la méthode, quelques mois plus tard, passa selon son expression « à l'action » et perdit en cinq sec toutes ses petites économies, puis se laissa peu sagement choir dans le canal Saint-Martin, ils oublièrent vite qu'ils l'avaient longtemps considéré comme un génie et proclamèrent « qu'ils avaient toujours pensé qu'il finirait ainsi... ».

BENONI, un pernod, commanda Paul au garçon qui ne s'empressait point.

— Bis repetita... proféra M. Tarde en désignant son verre vide.

— As-tu fini d'écrire ton sonnet, demanda Emmanuel; me l'apportes-tu enfin?

— Il ne faut rien écrire, dogmatisa M. Tarde, ni rien lire... que la cote peut-être et les mercuriales. Benoni, l'*Echo de la Bourse*.

— Tiens, répondit Paul. Voici le chef-d'œuvre. Il sortit de sa poche une feuille de beau papier de Hollande qu'Emmanuel déplia avec précaution. Les vers calligraphiés emplirent ses yeux :

La torche se transforme à l'aube triste en cierge...
Le jour gris lentement de l'horizon émerge
Et, seul vestige encor de la fête morose,
Fume, éclairant l'allée où pourrissent des roses
La torche transformée à l'aube triste en cierge...

— Epatant! Merveilleux! s'exclama Emmanuel, qui avait

pour son ami une admiration quasi amoureuse. Je le porterai demain au groupe. Il paraîtra en tête du numéro de mai.

— Et surtout sans aucune signature, dit Paul, dont l'orgueil et le mépris étaient incommensurables.

2

LE SYMBOLISTE

M. Daniel Drouet s'ennuyait. La soirée du mardi-gras s'annonçait morose. L'an dernier, il l'avait passée dans les coulisses des Folies-Bergères avec son cousin Jean. Mais celui-ci s'était exilé depuis. Il habitait maintenant dans un lieu désert, au bout du monde, une thébaïde, du côté de Fontenay-aux-Roses. Il avait, affirmait sa tante des Esseintes, quasiment perdu l'esprit, comme faisaient tous les Floressas vers le milieu de leur vie. Sa parenté avec M. Drouet remontait, grâce à Dieu, à leur arrière-grand-mère de Verneuse. Les Verneuse avaient, eux, la tête solide.

M. Drouet feuilleta sur l'ébène transparente du piano à queue, la grande édition photo-lithographiée des poésies de Mallarmé publiée par l'aimable Dujardin (40 exemplaires sur Japon numérotés plus 7 exemplaires — A à G — non mis en vente) avec ex-libris de Rops.

« Drôle de type qu'Edouard Dujardin! turfiste, highlife et pschutteux qui passe une partie de sa vie sur les pelouses d'Auteuil et de Longchamp pour gagner des sommes qu'il emploie à éditer luxueusement les auteurs symbolistes et à propager la musique de Bayreuth que débitent à l'Opéra Van Dyck, Delmas, Mlle Bréval. »

Ce n'est pas le meilleur ami de M. Drouet mais c'est un esprit curieux, un des plus intéressants qu'il ait connus. Il l'aime bien. Toutefois c'est un normand et un affairiste :

se défier un peu. Son meilleur ami, c'est Félix Fénéon, le glacial et flegmatique daïmon, à la barbiche effilée, l'impassible confident, l'irréfutable « Méphistophélès yankee » comme il l'appelle.

Ils composent ensemble une galerie de tableaux. Leur règle : acheter ce qui leur plaît et attendre. Sans doute Vollon, Gérôme, Maignan, Gervex et Reybet ont de la patte. Trigoulet et Larée sont prix de Rome, mais ils sont chers.

Fénéon et lui ont risqué chacun 6.000 francs moyennant quoi ils ont acquis, en société, trois Degas, un Pissaro, un Anquetin, un Ziem, deux Monet, deux Raffaelli, trois Renoir, trois Seurat, un Dubois-Pillet, un Luce et un Schuffenecker. Et l'on verra. Charles Lestiboudois peut se moquer de leur goût. Ils sont sûrs de retrouver leur capital; de le doubler peut-être, avec le temps. Et puis, il est, lui, célibataire et fragile des poumons. Ses neveux prendront ce qu'il leur laissera, ou renonceront à sa succession. Pas probable!

Et M. Drouet de son regard légèrement trouble et fatigué inventoria sur les murs du grand salon, un peu sombre, un peu bas de plafond, quelques-unes de ses toiles préférées. Il se les décrivait dans le style des critiques qu'il fréquentait, qui les lui avaient signalées. Sa pensée, demi ironique, demi sérieuse, se modelait maintenant, tout naturellement, sur le vocabulaire et la syntaxe raffinée de leur chapelle :

Le *Paysage* de Corot : « Perse stagne la mare. Les joncs flexueux où des engoulevents volètent la ceignent. A gauche des peupliers que le cadre étronçonne et, tout au fond, par les ciels dégradés, dans la grivelure argentée de leurs ailes éployées, un vol tumultueux de grèbes... »

Les *Nus* de Degas : « Des femmes emplissent de leur accroupissement cucurbitant la coque des tubs... L'une, le menton à la poitrine, se rape la nuque; l'autre, en une

torsion qui la fait virante, le bras collé au dos, d'une éponge qui mousse, se travaille les régions coccygiennes. Une anguleuse échine se tend; des avant-bras dégagent des seins en virgouleuses, plongent verticalement entre les jambes... »

Et cette pièce unique, le seul tableau qu'on vit jamais d'un pauvre malheureux, d'un obscur lutteur forain sur qui personne n'avait de renseignement. On ne connaissait que son nom : Wagner et de son œuvre que cette toile exposée aux Indépendants en 1884. Depuis, il avait disparu, évanoui, dissous, fondu dans le temps et l'espace comme un flocon de neige dans l'Océan.

Y somnolait, blafarde, en un jour crépusculaire de cauchemar : « Une moitié de cirque, où des clowns pareils à des ombres jonglaient ou tenaient au bout du bras ces cerceaux de papier que les écuyères crèvent... on eut dit des spectres passant dans un cirque mort. » Et le malaise d'art « s'accroissait alors que, contemplant ces figures, on les voyait s'animer et sourire avec des yeux mortellement tristes... ».

M. Daniel Drouet eût été heureux de fréquenter ce Wagner, de se lier avec lui. Il bâilla. Que faire pour tuer l'après-midi?

Descendre à Notre-Dame, entendre le Révérend Père Bossange, des Frères Prêcheurs, entre la pénombre et le tremblotement des cierges tonitruer avec sa rude franchise habilement mondanisée, l'anathème; puis velouter l'homélie?

Non! Plutôt se rendre à l'hippodrome; s'intéresser à la frénésie des auriges, à la fallace et funèbre scurrilité de clowns fantasmatiques, anciens modèles, qui sait? de l'énigmatique Wagner.

Mais le cirque avait bien dégénéré depuis les courses des bleus et des verts et les acrobaties des histrions antiques.

Si l'on avait du moins l'espoir d'y revoir quelque Théo-

dora impubère exhiber son petit corps frotté de fards et de parfums et tendre alternativement sa croupe et son ventre scissiles au choc des costauds bestiaires ou à l'olisbos des pâles ennuques qui, tour à tour, de tous côtés, la déhisçaient, sans l'assouvir, sous les yeux fixes d'Anastase, de Justinien et de l'immense populace orageuse et vociférante de Byzance.

Ah! Les Parisiens du XIXe siècle déclinant étaient indignes de ces spectacles! Mieux vaut relire Procope, seul, chez soi, que d'aller se faire chahuter parmi leurs giries, leurs goujates impatiences et leur criailleries aliacées.

— Alors?

Alors, aller goûter sur d'algides poitrines balsamyrrhées, ointes de lait d'amande, l'exquise primeur de pointes d'asperges roses, puis, sans se presser, en prenant tout son temps, descendre, faire ramper ses lèvres jusqu'aux sillons moirés et pélagiens qui, toujours mystérieux, divisent les prairies pelviennes, scindent l'amphicurte vallon des callipyges, pour y rafraîchir, y désaltérer une imagination ignée aux conques inépuisables où suinte l'hydromel, le thalassomel d'Aphrodite.

On trouve un florilège varié d'expertes pallaques, idoines aux savantes rescousses, libéralement exposées à deux pas d'ici, chez Esther, en son entresol tiède, riche et clos de la rue de Naples.

M. Drouet, de mémoire, estima, caressa quelques peaux : ambrées, saures, d'albes nacres, de perles, roses saponacées...

Errabondèrent ses pensées lubriques... Mais l'essence de la volupté gît dans l'hésitation; le choix fait, elle s'apaise, étale, et le reste est corvée.

Présentement, il se sentait affaibli, courbatu, acaule.

— Mardi-gras d'automne! murmura-t-il, ô Laforgue!

Il s'approcha mélancoliquement d'une des fenêtres par où se glissait, à travers une dentelle de vitrage, comme drapée par Manet, la lumière jaune du carême citadin.

La neige salie des confettis, signacienne, ne fondait point, flottait sur la liquide purée qui souillait la chaussée et les trottoirs.

Marcher un moment; faire quelques pas en inventant, en se représentant les mystères sensuels et psychologiques que promènent à cette heure ambiguë les coupés de luxe et les fiacres à jantes caoutchoutées qui, vers la Madeleine ou la Plaine Monceau, descendent ou remontent le solitaire boulevard Malesherbes.

C'est cela! Il siffla dans le cornet acoustique pendu à côté de la cheminée. Son valet de chambre accourut :

— Guépin, un peu d'air me fera du bien! Mes guêtres, mon pardessus, ma canne et mon chapeau.

Il s'emmitoufla et sortit.

3

MORT DE MARC OLLIVIER

PAR les persiennes closes, des rais de lumière descendent obliquement à travers la chambre, formant un angle de 45° avec le tapis d'Aubusson orange et vert, jeté sur la moquette grise.

D'innombrables corpuscules de poussière en suspension dans ces rais d'or, non point agités de mouvements browniens, mais se croisant en ballets harmonieux, vont et viennent dans les deux sens. L'Echelle de Jacob.

Et des chants d'oiseaux célèbrent le chaud soleil de juin,

(Juin 196....?)

parmi les arbres du petit jardin parisien, qui confondent leur feuillage avec les massifs du Parc Monceau, derrière lesquels ne s'interrompt point le roulement sourd des voitures.

A la pendule de style chinois Louis XV, dont le cadran repose sur un éléphant de bronze, levant une trompe bizarre terminée en tube évasé de tromblon,

tinta,

le premier coup de midi.

Marc l'entend tinter loin, très loin. Il entr'ouve ses paupières fatiguées qu'irritent de légers picotements.

« Le Roi David était un très vieux roi. » Où donc a-t-il rangé sa Bible d'enfance illustrée par Philippoteaux, Gustave Doré, Castelli, Jules Pelcocq et Yan d'Argent? Elle est devenue bien pesante et fatigante à feuilleter.

Depuis quelques années tous les objets, autour de lui, augmentent de poids. Il y eut une théorie qui admit cela... autrefois... Et les caractères typographiques s'amenuisent sans cesse, deviennent mal lisibles; les illustrations s'estompent, perdent la netteté de leurs belles lignes évocatrices. Et que de pages tachées, déchirées par son père, puis par lui jadis, puis par les enfants, les petits-enfants.

N'importe :

Eve est nue dans le jardin. Elle offre toujours des gerbes de fleurs au tigre et à la gazelle qui la lèchent et les broutent.

Les cyclones courbent les cèdres; les trombes d'eau submergent les plaines et les montagnes où fuient les géants et les animaux antédiluviens. (Après nous le déluge, devaient ils se dire, inconscients comme un léger roi de France, lorqu'ils prenaient leurs féroces ébats sur la jeune terre, éclatante de sève et de fécondité).

Et le plésiosaure au cou démesuré menace toujours le ciel. Non. C'est la trompe de l'élé-

phant de la pendule, sur la cheminée style chinois Louis XV, léger roi de France, pour qui, vaguement, il conserve une espèce de tendresse filiale. Son ancêtre? Qui sait? ...

Il flotte dans la chambre une odeur fade de cuvette, de linges mouillés et tièdes, de fioles où des médicaments s'éventent. Parfois passe une bouffée revigorante d'éther, un parfum enivrant de fruits blets... de poires pourries exactement.

Et cette chambre s'emplit de monde, d'enfants, de petits-enfants. Je croyais Etienne en Asie, Françoise à New-York. Ils m'empêchent de voir les tableaux qui me viennent de M. Daniel Drouet. Certainement je ne serais pas fichu de déchiffrer, aujourd'hui l'édition photolithographiée des poésies de Mallarmé publiée par Dujardin — 47 exemplaires — en 1887. Etais-je né — pas encore — en ce temps là?

Tous ces visiteurs sont bien calmes, bien silencieux. Ils savent que j'ai horreur du bruit, sauf les deux jeunes, Marc et Nicole, qui pleurent. Ils ont vingt ans. Cousin et cousine. Ils ne se chamaillent point, cependant, ni ne se courtisent. Les chagrins d'amour ne sont plus à la mode. Pauvre Alain de Saint-Guy. Comme le printemps, vers 1910, troublait nos cœurs. Pas précisément nos cœurs... Nicole est très avenante, très désirable dans son corsage de mousseline bien gonflé. De beaux fruits durs! Vieux Loth!

Ces vénérables patriarches devenaient encore pères à l'âge où nous sommes depuis longtemps grands-pères... Il devait être beaucoup plus tassé que moi lorsqu'il contemplait du haut de la montagne les vastes horizons de la Pentapole embrasée :

Sodome, Gomorrhe, Adama, Séboïm et Ségor flambant comme des meules; leurs palais et leurs tours à sept étages s'effondrant dans les fournaises et les colonnes trapues des temples, torses d'hommes monstrueux, ayant pour chapiteaux des têtes aux yeux aveugles, de taureaux, emportées, submergées par le flux rouge-sombre des laves, auxquelles nul n'échappait, car elles se déroulaient et rampaient vers leurs proies, telles que des serpents intelligents, étant conduites par Dieu lui-même.

Quant aux deux filles c'étaient des adolescentes, à peine pubères, comme Nicole, mais plutôt dessalées pour de jeunes riveraines du lac Asphaltite, en tout cas plus dessalées que leur pauvre mère — châtiment terrible! — et que leur impudique progéniteur qui, d'ailleurs, était complètement saoûl.

J'aurais tout de même mieux aimé être à sa place qu'à la place d'Oedipe. Jocaste était un peu mûre. Même dans l'inceste, si l'homme est le plus âgé, une sorte de norme est respectée. La vie : homme, femme? Je préfère être un homme...

Après ces torrents de feu :

La nuée au flanc noir
Tantôt pâle, tantôt rouge et splendide à voir
Morne comme un été stérile

(c'était M. Girondeau qui nous faisait la classe de français en cinquième)

Après ce pénible exode par les plaines du sel, une fraiche orangeade fait vraiment du bien. C'est une idée d'Hélène, de la seconde Hélène, la plus affectueuse, en vérité, la plus attentionnée de mes filles.

Tiens, la première Hélène qui me sourit, debout dans la pénombre, devant le Petit nu de Boucher. D'où vient-elle? Que vient-elle faire ici? Voilà quarante ans au moins que je ne l'avais pas vue. Toujours la même. Je ne l'avais pas oubliée. J'évitais simplement d'y penser : son teint de lait, sa chevelure rousse. Elle ressemble au petit nu de

Boucher qui est derrière elle et— c'est curieux : — que je vois :

très-dis-tinc-te-ment à travers la peau fine de sa blanche poitrine veinée de bleu.

Il se passe assurément dans cette chambre quelque phénomène insolite. Elle donne en même temps sur les jardins du Parc Monceau et sur l'Avenue Trudaine aux grands ciels bleus de prusse et ardoise et, vers le couchant, rouges et or, des soirs orageux de l'été 95. C'est un effet naturel, l'effet saisissable — enfin! — de l'union de l'espace et du temps... ou de cette maudite scarlatine qui dure encore : 39,5 de fièvre. Je veux que ma grand'mère vienne me lire « Vingt mille lieues sous les mers. »

Le capitaine Némo, impétueux, pensif et triste portant une vareuse blanche immaculée et des bottes fauves en peau de loutre, m'examine curieusement : M. Arronax.

Le subtil Odysseus aux rides travaillées par la ruse, médite sur la proue de sa nef noire. De chaque côté de la coque, les longues ailes des rames s'élèvent et s'abaissent, frappant la peau verte de Thétis qu'elles déchirent — et elles volent, rapides, toutes dégouttantes de bouse, de bave et de laiteuse écume, vomies par les mugissants troupeaux des vaches de la mer.

Et le vieux Kadmos, qui inventa les chiffres et l'alphabet pour établir ses comptes avec exactitude! Il y a encore une erreur et pas à mon avantage, dans le dernier relevé de coupons que m'a envoyé Lesti-

boudois. Le vieux pirate! Il passe au ras de l'horizon sous la crinière échevelée et sombre des nuages. Il combine des trocs; suppute ses gains et ses pertes; creuse de ses calculs, avec un stylus de fer, la tête de cheval dont s'orne l'aplustre de son navire. Et, tel, il va d'île en île, ravir les filles achéennes, égéennes et cimmériennes pour peupler de leurs chairs diverses et révulsées les gynécées des rois d'Assyrie, des satrapes iraniens et des pharaons de Napata. C'est pour le compte de l'un d'eux qu'il prêta son concours à l'enlèvement d'une autre Hélène, et qu'il la conduisit au rivage de Troie.

Cette Hélène!

Elle m'a bien tourmenté aussi pendant les chaudes années de notre été terrestre. Pas comme Ménélas, plutôt comme Pâris, homme sensuel et lâche toujours poursuivi par le souvenir du lit, des fards, des aromates, des étoffes et de la volupté. Elle s'appelait aussi Hyacinthe. Hé! sort-on des infinies plaines hypogées où les ombres sont longues sous un soleil bas? Que me veux-tu, petit corps mince et flexible, âme éprise de troubles, d'inquiétudes, et de magie? Que me veux-tu ici, aujourd'hui? Saurions-nous encore courir les routes à la recherche des villes, des rues étroites, des portes entrebâillées, des corridors impurs, des escaliers solliciteurs, où nous espérions toujours découvrir ce secret, cette chose furtive que nous n'avons jamais pu nommer ni préciser?

Ta peau froide... salée, Hyacinthe, Hélène, fille du cygne, du plésiosaure au long cou. Magie! Alchimie! Charmes thessaliens! Notre auto arrêtée à l'orée d'une forêt, le soir. Nous nous reposons sur le trèfle et la luzerne d'une

petite prairie rectangulaire au centre d'une vallée déserte, entourée de sévères montagnes boisées, où l'on entend au loin, faiblement, retentir le galop d'un centaure ou sauteler une empuse horrible sur son unique jambe de chèvre, si rapide que le pâtre qu'elle poursuit n'échappe jamais à son affreuse étreinte, à la ventouse de son sexe avide... Que je ne puis nettement situer en cette anatomie bizarre. Pas plus que le sexe des sirènes, aux seins si désirables pourtant. Le tien repose sur deux parfaites jambes féminines. Il te résume et te contient tout entière : intelligence, sensibilité, mystère... C'est le voile de soie, le rideau du temple qu'il faut écarter pour voir apparaître et fuir dans un éclair (de chaleur), la Raison de la vie, le visage du grand Dieu Pan, son sourire, sa fureur, son inflexible ambiguïté.

C'est le fond de tous les paysages, de tous les horizons mystérieux; la trame sur laquelle est tissée l'universelle métamorphose. Cède-t-elle, tout se déchire, s'effiloche, s'anéantit, tombe en poussière.

Magie! Alchimie! Charmes thessaliens! L'existence perd tout son prix, vaut moins que la mort si vous n'êtes qu'illusions; s'il n'est de réel que le réel; la chimie la plus simple, le jeu facile des mélanges et des combinaisons, l'affinité moléculaire.

Imperceptiblement modifiée la composition des sucs aphrodisiens qui perlaient sur le corps d'Hélène, et Priam, Enée, Agamemnon épuisent leur vie en jours nombreux et monotones au fond de leurs palais paisibles; le monde occidental ne voit point naître son épopée, ses héros, ses poètes, ses empires. Fleurira-t-elle jamais?

A quoi se résout la magnifique passion, la jalousie affolée, l'implacable désir qui fait de Pergame un amas de pierres calcinées sous le soleil dévorateur? A ceci : ta salive, ta sueur, ta cyprine, conviennent à mes papilles.

Que j'en perde le goût, que le plus beau des fruits de la mer, que la chair rose de l'oursin hérissé, que l'iode des coquillages frais, qu'on dégustait le soir sur le vieux port, — ou à l'orée de la forêt crépusculaire, tout odorante d'eaux, de feuilles et d'herbes, — ou sur le bord du lit parmi les coussins parfumés d'ambre et d'iris; que ta divine peau n'excite plus mes lèvres, tu n'es plus rien pour moi! Mon esprit t'oublie en même temps que mon corps. T'ai-je jamais aimée, désirée, connue? Adieu vaine idole! Vaporeux fantôme!

JAMES R. LAWLER

T.-S. Eliot et Paul Valéry

PEU d'auteurs modernes ont reçu un accueil aussi attentif de l'étranger que Paul Valéry. On pense aux remarquables traductions que Rilke a données de *Charmes*, à la version du *Cimetière marin* de C.-Day Lewis, à l'édition si soignée des principaux ouvrages qui a commencé à paraître simultanément en Amérique et en Angleterre. Parmi ses commentateurs et interprètes hors de France on peut aussi mentionner plusieurs noms illustres; aucun d'entre eux cependant n'a été plus fidèle à l'œuvre de Valéry pendant quarante ans que T.-S. Eliot. Depuis 1918, date où il semble avoir pris contact avec la *Jeune Parque* grâce à l'article de Middleton Murry paru dans le *Times*, Eliot a étudié la poésie et la prose de Valéry avec sa vigilance accoutumée et, par moments, peut-être une certaine irritation; mais il n'y a pas de doute qu'il l'estime aujourd'hui aussi haut, sinon plus haut, que tout autre écrivain contemporain.

Les lectures d'Eliot en littérature française ont été naturellement vastes et s'étendent bien au-delà du temps présent. Ses essais sur Baudelaire et sur Pascal sont devenus des classiques de la critique anglaise moderne; il a médité l'œuvre de Mallarmé; et ses commentaires sur Laforgue et Corbière, et les poèmes inspirés par son étude de ces deux auteurs, offrent un exemple curieux d'assimilation et de recréation littéraires. Le contact avec Valéry pourtant, bien que sans influence clairement définissable sur sa poésie ou sa prose, nous semble revêtir un caractère unique du fait de sa durée et des nombreux essais qu'il a provoqués de la part d'un écrivain qui répugne

à se répéter. Peut-être serions-nous justifiés de qualifier ce rapport de *fascination*. N'est-il pas significatif en effet que dans un écrit daté de 1958 Eliot décrive Valéry comme « un esprit singulièrement fascinant » et parle de la « perpétuelle fascination » de son œuvre?

Les deux hommes se rencontrèrent pour la première fois, croyons-nous, en octobre 1923 lors de la visite que Valéry fit à Londres pour donner deux conférences à l'Institut. Ils avaient eu déjà l'occasion en août 1922 d'échanger des lettres concernant un projet de traduction du *Serpent* (1). Tous deux atteignaient alors dans leurs pays respectifs au sommet de la renommée. Quoiqu'Eliot fût de dix-sept ans le cadet de Valéry, leurs carrières présentaient jusque-là un curieux parallélisme : dans les deux cas, des études universitaires sont suivies à l'âge de vingt-deux ans d'un séjour à Paris (Valéry se fixe rue Gay-Lussac en février 1894: Eliot arrive en 1910 et reste un an, prend des leçons avec Alain Fournier, et suit les cours de Bergson), puis de besognes alimentaires (Valéry est rédacteur au Ministère de la Guerre avant de devenir secrétaire privé d'Edouard Lebey; Eliot est professeur à Highgate et « un peu banquier »). Finalement, en 1917, à quelques semaines d'intervalle, paraissent la *Jeune Parque* et *Prufrock et d'autres observations.* Ces poèmes, et plusieurs prises de position critiques importantes de la part des deux écrivains, précèdent la publication en 1922 des volumes qui valent à chacun une soudaine et durable notoriété : *Charmes* et *Terre Gaste* (2).

Les vingt années suivantes furent marquées de plusieurs rencontres entre les deux poètes (mais « pas plus qu'on n'en peut compter sur les doigts, je pense »). La dernière date de mai 1945 : Eliot vient de retourner à Paris où il doit donner une conférence sur « le Rôle social du Poète » (3) et assister à une représentation de *Meurtre dans la Cathédrale.* Le neuf de ce mois il dîne chez Pierre Brisson avec Valéry et Gide qui ne s'étaient pas vus depuis 1942. Dix jours plus tard Valéry fait sa dernière sortie à l'occasion de la première communion de sa petite-fille Martine. Le 20 juillet il s'éteint dans son appartement de la rue de Villejust.

Au cours de leurs entretiens Eliot fut très impressionné par la personnalité et, surtout, par l'intelligence du Français, cette

intelligence sans repos que Valéry développa jusqu'à ses limites par une conscienee de soi infatigable et l'analyse linguistique et qui ne pouvait recevoir de consolation d'aucun credo. Voici « la perfection, l'apogée d'un type d'esprit civilisé (4) ». Les opinions d'Eliot trouvèrent fréquemment un écho et, comme il le dit, une clarté supplémentaire, de celles de Valéry. Mais la similitude de leurs vues sur de nombreux sujets n'empêchait pas qu'un abîme ne les séparât. L'itinéraire spirituel d'Eliot et ses convictions dernières sont étrangers au « scepticisme » de son ami. Les deux écrivains pouvaient se dire classiques en littérature et conservateurs en politique, mais rien en Valéry ne répondait à la préoccupation pastorale et chrétienne de l'autre.

L'objet de notre étude est d'examiner les cinq essais où Eliot a parlé de façon détaillée de Valéry : essais pour la plupart assez difficiles à retrouver et qui sont peu connus en France. Le plus récent d'entre eux parut en 1958, le premier trente-huit ans auparavant. Nous aurons ainsi l'occasion de considérer les diverses attitudes que le plus grand écrivain anglais de son temps a prises envers son contemporain; de montrer un cas remarquable, non pas d'influence littéraire mais de l'attrait, et des réserves, que Valéry inspira à un lecteur aussi distingué.

En avril 1920 Eliot publia dans *l'Athenaeum* une critique du livre de Henry Dwight Sidgwick intitulé « Dante comme chef spirituel ». Rassemblant plusieurs de ses essais un peu plus tard cette même année pour former le recueil *Le Bois sacré* il reprit sa critique et l'intitula alors simplement « Dante » (5). C'est dans cette seconde version que nous trouvons sa première référence à Valéry. Il ne fait pas d'allusion à la *Jeune Parque* ni à aucun autre des poèmes que Valéry avait publiés depuis 1917 mais, au contraire, relève un point de vue critique que l'écrivain français avait exprimé dans son « Avant-propos » à la *Connaissance de la Déesse* de Lucien Fabre publié au début de 1920. L'article revu commence ainsi : « M. Paul Valéry, écrivain qui m'inspire le plus grand respect, a placé dans sa dernière déclaration sur la poésie, un paragraphe qui me semble d'une validité très douteuse. »

Il est important de noter — et le jeune critique lui-même le reconnaît — qu'Eliot n'a pas lu la préface de Valéry en son entier. Il lançait son attaque, légère, il est vrai, sur la foi d'un extrait paru dans le numéro de l'*Athenaeum* du 23 juillet. Ce n'est naturellement pas une chose à faire et Eliot ajoute : « il se peut que je commette une injustice envers M. Valéry que je m'efforcerai de réparer quand j'aurai le plaisir de lire son article en entier »; mais il faut croire qu'il ne trouva pas de raison suffisante de changer son point de vue car dans une édition ultérieure de cet essai il parut sous la même forme. (Il n'était cependant pas maintenu dans les *Essais choisis* de 1932). Voici donc le paragraphe incriminé :

« La philosophie et même la morale tendirent à fuir les œuvres pour se placer dans les réflexions qui les précèdent... Parler aujourd'hui de poésie philosophique (fût-ce en invoquant Alfred de Vigny, Leconte de Lisle, et quelques autres), c'est naïvement confondre des conditions et des applications de l'esprit incompatibles entre elles. N'est-ce pas oublier que le but de celui qui spécule est de fixer ou de créer une notion — c'est-à-dire un *pouvoir* et *un instrument de pouvoir,* cependant que le poète moderne essaie de produire en nous un *état* et de porter cet état exceptionnel au point d'une jouissance parfaite. »

A partir de là, Eliot poursuit sur un ton dogmatique, très différent de celui des essais de la maturité, pour développer sa position centrée sur deux points principaux. Le premier est sa défense d'une poésie philosophique contre ce qu'il lui semble être une attaque de Valéry. Il interprète le paragraphe comme suggérant que « les circonstances ont changé », que « la poésie philosophique a pu être autrefois légitime mais que (vu la plus grande spécialisation du monde moderne peut-être), elle est maintenant intolérable ». Si tel est le sens du propos de Valéry, Eliot n'hésite pas à dire que « le poète peut avoir recours aux idées philosophiques, non d'un point de vue apologétique mais spéculatif. La forme originelle d'une philosophie ne peut pas être poétique, mais la poésie peut être pénétrée d'une idée philosophique. Elle peut en traiter quand celle-ci est devenue expérience immédiate, quand elle devenue presque une modification physique ».

Quand on revient à cet essai après quarante ans on ne peut s'empêcher de penser que cet aspect du débat était peu fondé.

Nous avons des preuves suffisantes que l'attitude attribuée à Valéry lui était en fait étrangère comme il apparaît de façon frappante après une lecture du *Cimetière marin*, publié pour la première fois en juin 1920 dans la *Nouvelle Revue Française.* Quel ouvrage poétique pourrait mieux se conformer aux remarques faites à propos de la poésie « philosophique » du Dante : « Dante, écrit Eliot, analyse moins l'émotion qu'il ne la montre dans sa relation à d'autres émotions... Nous ne sommes pas en train d'étudier la philosophie, nous la voyons comme partie intégrante d'un monde ordonné... La signification de chaque passage, de n'importe quel passage qu'on puisse choisir comme poésie, est incomplète à moins que nous n'appréhendions le tout. » Mais, en nous référant au *Cimetière marin* (6), nous ne prétendons pas dire que la position de Valéry telle qu'elle apparaît dans son essai n'est pas défendable. Le malentendu entre les deux critiques vient du fait qu'Eliot n'a pas observé l'emploi particulier du mot « philosophie » chez Valéry. Pour Eliot une philosophie est, comme il le dit dans son article, « une vision du monde », « une expression articulée du monde ». Valéry, au contraire, adopte l'attitude de l'analyste selon laquelle la philosophie aujourd'hui n'est pas une méditation sur Dieu et la nature, la vie et la mort, le temps et la justice; ce n'est pas une recherche des fins. La philosophie est devenue consciente d'elle-même en tant que forme, en tant qu'instrument et se propose de parfaire la subtilité de sa logique, de sa forme. « Notre philosophie est définie par son appareil et non par son objet. Elle ne peut se séparer de ses difficultés propres qui constituent sa forme. » Or, l'activité philosophique ainsi conçue ne peut pas coïncider avec celle du poète, c'est-à-dire avec celle de l'auteur d'une forme poétique. Un philosophe analytique peut écrire des vers comme le fit Valéry lui-même mais, si ses idées vont être poétiques et non simplement des idées mises en rimes, les lois de la poésie doivent prévaloir. D'une part, nous avons le langage sec, le retour constant aux mêmes problèmes dominants dans les *Cahiers* de Valéry : d'autre part, nous avons la *Jeune Parque* et *Charmes* où la poésie ne se préoccupe que de sa propre forme et de sa propre condition. Nous pouvons en conclure alors que Valéry tomberait d'accord avec Eliot, qu'il placerait lui aussi Dante parmi les plus

grands (7), mais que le terme poésie « philosophique » est à ses yeux une monstruosité linguistique. Voilà donc le premier aspect de la critique d'Eliot. Le second est exposé dans les premières lignes du compte rendu et repris dans la conclusion : « Si M. Valéry, écrit Eliot, est dans l'erreur quant à son complet exorcisme de la *philosophie*, peut-être la racine de son erreur se trouve-t-elle dans son interprétation apparemment élogieuse du poète moderne, expressément dans le fait que celui-ci tente de produire en nous un *état.* » « Non, répond-il, le but du poète est d'exprimer une vision... »; et encore : « le poète ne cherche pas à nous émouvoir — ce qui n'est même pas une preuve de sa réussite — mais à énoncer quelque chose; l'état du lecteur est simplement une certaine façon de percevoir ce que le poète a écrit ». Pour Eliot, d'après ces lignes, la vision préexiste au poème et l'écrivain doit l'exprimer. Valéry cependant pense que la poésie depuis Baudelaire est devenue de plus en plus consciente d'elle-même, comme la philosophie, et que le poète, c'est-à-dire le poète valéryen, n'écrit pas pour dire quelque chose mais pour créer quelque chose. Face au concept quasi romantique formulé par Eliot, Valéry place le poète qui découvre sa vision mot par mot et la forme désirable qui doit être, comme il le dit, un objet de délices pour le lecteur. Il trouve impossible d'écrire sinon pour un lecteur idéal. (Certainement, nombreux sont les poètes qui font de même, mais Valéry a toujours eu une conscience aiguë de ce besoin.) Il ne cherche pas toutefois à imposer ses émotions au lecteur par des tactiques de choc ou par les thèmes éprouvés du lyrisme traditionnel mais à fournir au lecteur les moyens de créer un état rare comparable au moment d'inspiration du poète lui-même.

On peut conclure nos remarques au sujet de ce court essai en observant que les différences entre les deux critiques semblent grandes à cette date. Je pense que nous devons reconnaître toutefois qu'Eliot n'a pas pleinement compris l'attitude de Valéry et que son essai reste intéressant pour nous, non pas tellement pour sa critique de Valéry, que pour l'exposition de son propre point de vue. Que les observations de l'écrivain français soient « d'une validité très douteuse » n'est certainement pas prouvé. Quoi qu'il en soit, il est vrai de dire qu'Eliot a implicitement relevé une apparente lacune dans la position critique de Valéry.

La question est la suivante : même si nous accordons que la poésie puisse être légitimement considérée comme un état exceptionnel porté jusqu'à un point de ravissement complet, comment juger du *sérieux* d'un poème, de la validité de la vision qu'il exprime? Eliot reviendra sur ce point dans un essai ultérieur.

QUATRE ans plus tard Eliot rédigea une importante étude qui servait de préface à une version anglaise du *Serpent.* Le titre de son essai, inspiré par l'article célèbre de Valéry sur Léonard de Vinci (1895), était : « Une brève introduction à la méthode de Paul Valéry ». Depuis deux ans Eliot dirigeait le *Criterion* qui devint la meilleure revue littéraire de langue anglaise de son temps et la plaquette dont nous allons traiter constitue la première publication qui ait paru sous l'égide de cette revue (8).

L'essai représente la seule occasion où Eliot tourne son attention spécifiquement vers la poésie de Valéry. L'édition originale de *Charmes* parut en 1922, peu de temps après que le *Serpent* eut été imprimé à part, « ce corps curieux » auquel Valéry avait consacré tant d'efforts. Ces poèmes, plus que la *Jeune Parque*, semble-t-il, ont suscité l'intérêt d'Eliot. Il termine son essai en exprimant l'espoir que l'œuvre de Valéry soit mieux connue en Angleterre : « Son influence, si grande en France, pourrait être grande et valable ici. »

Ce n'est pas l'intention d'Eliot d'étudier en détail le *Serpent.* Il mentionne incidemment le poème dont le thème est, dit-il, « aussi ancien que les *Upanishads* et toujours nouveau : l'Assassin sanglant et *la plaie et le couteau.* » « Mais, continue-t-il, ce thème n'a jamais eu auparavant et n'aura jamais plus cette expression particulière que lui a prêtée Valéry; la magnificence de la fin — la première version... que je préfère à la seconde — ne sera jamais reproduite :

...éternellement,
Eternellement le bout mordre. »

Ces remarques sont en vérité très pertinentes. On pourrait les poursuivre : parler de l'élément parodique du poème, du ton burlesque et menaçant, de la forme extraordinaire, de la place

que le poème occupe dans l'architecture de *Charmes*, de la relation de ce thème à la pensée de Valéry (« ver rongeur qui s'engendre de *ce même qui doit être rongé*. Heureux, heureux, si seulement cette pensée s'oubliait, se perdait dans la foule et dans les suites. Mais comment ne se perd-elle pas? Quel est l'artiste et le compositeur du Mal qui si industrieusement, si aisément, avec une sorte d'élégance effrayante la fait renaître de tous les motifs, la retire de toute chose et la représente sous mille formes? Quel musicien de torture! que de ressources! Il a le monde entier pour moyen de retour, tous les mots riment pour lui. (9) » Mais nous devons conclure en disant que l'instinct poétique n'a pas trompé Eliot. Il a discerné le drame universel qui se trouve au cœur du poème de Valéry.

L'essentiel de l'essai n'est cependant pas centré sur le *Serpent* mais sur trois points concernant l'œuvre poétique de l'écrivain français dans son ensemble. Eliot trouve tout d'abord en Valéry un exemple admirable d'un poète qui redécouvre la grande tradition poétique de son pays. Au lieu d'être un novateur isolé, il a absorbé les expériences de la génération précédente et, non pas en les imitant, mais par son propre génie, leur a donné une expression achevée et dernière : « Ce que Valéry représente, et ce pour quoi il est admiré même par les jeunes en France, est la réintégration du mouvement symboliste dans la grande tradition »; « Valéry est, si l'on peut dire, l'héritier des expériences de la dernière génération : il les achève et les explique. » La préoccupation du sens du passé sera familière à tous ceux qui ont lu quelques pages de la poésie ou de la critique d'Eliot. Elle soustend, d'une part, le langage et le thème de son poème le plus fameux *Terre Gaste;* d'autre part, elle constitue le sujet de son essai-clé : *La Tradition et le Talent individuel.* Nous ne pouvons donc pas trouver surprenant qu'il introduise cette même préoccupation dans son étude de Valéry; ce qui est digne de remarque est qu'il le fasse avec tellement d'à-propos quand il s'agit d'un poète étranger. Il faut se rappeler que vers 1920 certains critiques en France ne se rendaient pas compte de la portée de la *Jeune Parque* et de *Charmes*. En août 1917 Paul Léautaud écrit ironiquement dans le *Mercure de France* au sujet du « seul vrai disciple de Mallarmé... les mêmes images habitent son esprit,

la même beauté le retient et il est resté par excellence *le fidèle*. Je n'écris pas, songeant à lui, ces mots sans une certaine émotion. C'est une belle chose, la fidélité. C'est une grande chose... C'est une force souvent. C'est peut-être aussi, en littérature, la plus désastreuse des faiblesses (10). » Or, il paraît certain aujourd'hui que Léautaud était loin d'avoir raison dans son jugement. Eliot, d'autre part, sans doute inspiré par Albert Thibaudet dont le livre sur Valéry avait paru en 1923, eut le mérite de reconnaître avec promptitude l'importance historique de l'œuvre poétique valéryenne et de l'exprimer dans ses propres termes. Et il ne se contente pas de nous donner des remarques générales; il compare les *Cydalises* de Nerval et *O saisons! ô châteaux...* de Rimbaud aux hexasyllabes du *Cantique des colonnes*. Voici son commentaire : « La différence indéfinissable est la différence entre le fluide et le statique : entre ce qui va vers une fin et ce qui connaît sa fin et l'a atteinte; ce qui peut se permettre de demeurer immuable comme une statue. Il y a deux façons de considérer *l'ordre*. L'une concerne la quantité de matériaux organisés et le degré de difficulté que présentent ces matériaux; l'autre concerne l'achèvement de l'organisation. Rimbaud, par exemple, peut avoir eu la vision d'une plus vaste organisation que celle de Valéry : mais elle n'est pas aussi achevée. Et comparé à des poètes comme Stuart Merrill, il n'y a pas de doute que Valéry ne soit leur justification. » Ainsi, d'après Eliot, l'œuvre de Valéry illustre amplement, concrètement, la solution que l'artiste authentique apporte au dilemme de la tradition et du talent individuel. Valéry concentre, justifie les tentatives des maîtres et épigones du symbolisme; ce faisant, il écrit des vers auxquels font écho des siècles de poésie française — évoquant dans le *Cimetière marin* par exemple certains vers de Malherbe. Un classicisme a été atteint qui n'a presque rien de commun avec le néo-classicisme de la fin du siècle dernier. « Plus substantiellement que Moréas — ce métis courageux et inquiet — Valéry est arrivé de son propre mouvement au classicisme : à une organisation individuelle et nouvelle de nombreux éléments poétiques. Et en même temps il continue l'expérience, la recherche de Mallarmé. »

Il est intéressant de se demander si Eliot n'a pas été influencé

dans cette partie de son essai par certaines remarques faites par Valéry lui-même, en particulier dans *Situation de Baudelaire* qui fut originellement le sujet d'une de ses conférences données à Londres en octobre 1923. Ayant sans doute assisté à celle-ci, Eliot demanda par écrit à Valéry immédiatement après de la publier dans le *Criterion*, louant surtout ses propos traitant de l'originalité d'un auteur (11). Valéry pensait que Baudelaire voulut être un grand poète mais non pas un autre Lamartine, Hugo ou Musset; qu'il fut prédéterminé par les grands romantiques et cependant fut en un sens leur opposé; que son originalité vint du regard critique avec lequel il examina les travaux de ses aînés avant de commencer à écrire. Il considère cette attitude comme classique. « Tout classicisme suppose un romantisme antérieur.. L'essence du classicisme est de venir après. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire. » Il est facile d'imaginer qu'Eliot, appliquant ces remarques sur Baudelaire à Valéry lui-même, sut voir en lui le classique du symbolisme.

Après avoir discuté du rapport de Valéry à la tradition littéraire française, Eliot passe à un autre aspect de la *Jeune Parque et Charmes :* son impersonnalité. C'est un thème qui apparaît fréquemment dans son œuvre critique et est en fait la pierre angulaire de toute l'attitude littéraire d'Eliot. A maintes reprises il évoque « le combat — qui seul constitue la vie du poète — pour transcender sa personnalité et ses souffrances intimes en quelque chose de riche et d'étrange, quelque chose d'universel et d'impersonnel. » Il reconnaît que le *Serpent* peut ne pas attirer les lecteurs anglais étant donné leur tendance à chercher par-dessus tout la note personnelle, la révélation du soi : « Ils cherchent lascivement entre les lignes une confession biographique. » Mais telle n'est pas la façon d'apprécier l'art car l'artiste considère ses émotions et expériences comme des matériaux, non comme une fin. Cependant, si les poèmes de Valéry sont loin de l'émotion crue, Eliot sait aussi qu'ils ne sont pas simplement un jeu de mots : « L'intérêt de Valéry pour la *technique* est plus qu'un intérêt envers la disposition habile des mots pour eux-mêmes : c'est une reconnaissance de la vérité du fait que ce qui a de la valeur, ce ne sont pas nos sentiments eux-mêmes, mais la forme que nous leur donnons. »

Ce jugement, qui mériterait certainement d'être examiné de plus près, souligne un trait essentiel de l'œuvre de Valéry : dans chacun de ses poèmes il ne cherche pas à renier sa propre personnalité mais à l'élargir pour lui donner forme, structure et, par conséquent, une signification universelle. Valéry lui-même ne dit-il pas à propos du *Cimetière marin* que son intention était de composer un monologue aussi personnel mais aussi universel que possible? (12).

Les dernières pages de l'introduction caractérisent la poésie de Valéry d'une autre manière. Chose curieuse, Eliot reprend un point qu'il a avancé dans son article sur Dante et l'exprime ici en des termes qui approchent de très peu de ceux de Valéry dans l'*Avant-propos* qu'Eliot critiqua tout d'abord. Ne défendant plus le concept de poésie philosophique, il attaque maintenant ceux qui, à l'instar de Thibaudet, soulignent l'aspect philosophique ou métaphysique de l'œuvre de Valéry. « Un poète qui est aussi un métaphysicien et réunit les deux activités est concevable comme le serait une licorne ou un guivre... Un tel poète serait deux hommes à la fois. Il est plus commode d'utiliser, si nécessaire, la philosophie des autres que de s'embarrasser soi-même monstrueusement d'une philosophie personnelle. Quant à Valéry, s'il a une philosophie, c'est-à-dire un système métaphysique au-dessus de son système poétique d'organisation, je ne sais pas alors ce qu'il est. » Je pense que nous devons présumer qu'Eliot avait eu l'occasion, de 1920 à 1924, de mieux se familiariser avec le point de vue critique de Valéry et que cela lui permit de voir la relation entre philosophie et poésie en des termes différents. Il adopte, pour l'essentiel, l'attitude que Valéry exposait dans son essai de 1920 : pour Eliot, comme pour Valéry, le philosophe et le poète poursuivent des activités divergentes en créant des formes ou des systèmes séparés.

UNE longue période de vingt-deux ans suivit durant laquelle Eliot et Valéry se rencontrèrent à de rares occasions, et où les deux écrivains à leur manière respective jouèrent des rôles étrangement parallèles. Tous deux exercèrent une énorme

influence en tant que poètes en dépit d'une production relativement faible; tous deux trouvèrent, bien que différemment, un nouveau champ d'expression dans le théâtre; enfin, tous deux devinrent les plus remarquables critiques et théoriciens de leur temps dans leurs pays.

Un an après la mort de Valéry (l'achevé d'imprimer est daté du 30 juillet 1946) les *Cahiers du Sud* publièrent un excellent numéro commémoratif intitulé *Paul Valéry vivant.* Parmi les nombreux écrivains célèbres invités à apporter leur contribution se trouve T.-S. Eliot, qui composa un admirable hommage : « Leçon de Valéry » (13).

Le style d'Eliot et son sens de la composition ne furent jamais meilleurs. Il commence par un portrait de l'homme tel qu'il le connut pendant vingt-et-un ans. Les traits de la personnalité sont finement observés : « les qualités sociales et le charme — une telle modestie de manières plus impressionnante que de la hauteur, et une sorte d'espièglerie qui indique un homme qui n'a pas besoin de dignité empruntée. » Mais il ne s'agissait pas là d'une patine, d'une simple gentillesse, mais d'une attitude générale et cohérente. « Sa modestie et sa simplicité étaient les qualités d'un homme sans illusion et sans prétention vis-à-vis de soi-même comme vis-à-vis des autres. » Surtout Valéry donna à Eliot l'impression d'une intelligence suprême si développée, si consciente qu'aucune croyance ou philosophie ne pouvait y résister. « Il avait, je pense, un esprit profondément destructeur, et même nihiliste. » A la lumière de cette observation notre opinion sur ses poèmes reste la même, mais l'admiration doit grandir car la création n'était possible chez lui qu'au prix d'un « héroïsme désespéré où triomphait le caractère ».

Eliot rappelle qu'à leur entrevue de mai 1945, Valéry avait dit : « L'Europe est finie. » Est-ce vrai? se demande-t-il. C'est vrai au moins dans le sens où « mon langage est fini pour moi (et pour un poète son langage représente son pays, et l'Europe aussi) quand j'arrive au bout de mes ressources, de ma tentative, pour étendre et développer ce langage. » Cette déclaration, croyons-nous, est extrêmement pertinente et ne peut avoir été écrite que par un poète d'une maturité semblable à celle de Valéry : un poète qui se décrit dans *Quatre quatuors*

comme « ayant passé vingt ans à essayer d'apprendre l'usage des mots, et dont chaque tentative est un complet recommencement et une nouvelle espèce d'échec. » Cependant ce fut Valéry qui, plus que tout autre de ses contemporains, avait le droit de dire « L'Europe est finie » : « car c'est lui qui restera pour la postérité le poète représentatif, le symbole du poète de la première moitié du vingtième siècle. » Mais Eliot conclut avec l'espoir que l'exemple et l'œuvre de Valéry soient un nouveau point de départ, non un aboutissement. Il fut le poète (Eliot revient ici sur le propos de son essai de 1924) qui amena à sa perfection classique une longue lignée romantique; maintenant un autre romantisme doit paraître qui en quelque manière redonnera vigueur au langage. L'Europe, pour survivre, doit être prête à de nouvelles aventures, accepter d'abandonner ses conquêtes, et créer.

Il est certain que les observations d'Eliot dans cet essai sont perspicaces et donnent peu de prise à la critique. Une remarque, toutefois, demande à être examinée de plus près. Eliot n'explique pas comment l'esprit « profondément destructeur » de Valéry a pu composer ses poèmes ou concevoir une «philosophie »; ou plutôt il suggère que cela ne fut pour lui qu'un simple jeu (« ...sa *philosophie* se prête à l'accusation de n'être qu'un jeu élaboré. Mais, précisément, être capable de jouer ce jeu, pouvoir y prendre un plaisir esthétique, est l'une des manifestations de l'homme civilisé. ») Nous nous demandons si telle est réellement l'impression dernière que nous laissent les *Cahiers*. Ecrire n'est pas simplement un jeu mais une recherche, l'acte de l'esprit qui tente de se saisir. Une recherche désespérée, impossible, sans doute, mais que Valéry poursuivit en créateur. Nihilisme n'est peut-être pas le mot juste... (14).

Un peu plus tard, en novembre 1948, Eliot traversa l'Atlantique pour donner une conférence à la Bibliothèque du Congrès intitulée « De Poe à Valéry » (15). Comme dans sa « Brève Introduction » il examine une tradition poétique; cependant, ici, au lieu de se référer à plusieurs écrivains, il choisit de

considérer l'influence de Poe sur trois poètes français, Baudelaire, Mallarmé et Valéry, « qui représentent le début, le milieu et la fin d'une certaine tradition poétique ». Au rebours du point de vue adopté dans l'essai de 1924 où il parla en détail de la diction poétique, Eliot s'intéresse maintenant à « une attitude particulière prise envers la poésie par les poètes eux-mêmes », « le développement le plus intéressant de la conscience poétique » qui se soit produit depuis un siècle.

Après avoir délimité son sujet, Eliot procède à une analyse de l'œuvre de Poe telle qu'elle apparaît aujourd'hui aux lecteurs anglais et américains. Essentiellement Poe demeure pour eux « l'auteur de quelques poèmes et de quelques contes que l'on lisait petit garçon »; mais nous ne relisons pas ses contes et sa poésie qui, en dépit de son élément incantatoire, est trop souvent crûment musical, sacrifiant le sens au son. Quant à son art poétique, il n'est pas pris au sérieux, et même sa proscription du long poème, nous l'associons à ce que nous supposons être son incapacité d'écrire autre chose qu'un court poème. Nous avons mis Poe à l'essai et nous avons trouvé qu'il est insuffisant à la fois en théorie et en poésie. Eliot suggère que « son intelligence était celle d'un jeune homme impubère supérieurement doué... Il manque de ce qui donne de la dignité à l'homme mûr : une vision cohérente de la vie. »

Il est possible qu'Eliot n'ait pas complètement expliqué l'attitude de Poe, ni l'intérêt que peuvent encore susciter sa vie et son œuvre : peut-être fut-il, comme Allen Tate le soutient (16), une importante figure de transition qui reconnut la désintégration et la désunion spirituelle qu'apportait avec lui le scientisme et essaya-t-il vainement de transcender cette condition par des revendications hyperboliques en faveur de l'*intellect poétique*, un *angélisme* de l'imagination; mais cela affecte peu le jugement littéraire rendu par Eliot. Poe demeure un écrivain mineur et un théoricien de deuxième ordre. Comment expliquer alors l'influence énorme qu'il eut en France? Ne peut-on l'attribuer à l'imparfaite connaissance que Baudelaire, Mallarmé et Valéry auraient eu de l'anglais? Une telle réponse que beaucoup de lecteurs anglo-saxons seraient prêts à donner, est certainement peu satisfaisante. Si elle permet d'expliquer

la surestimation accordée à la poésie de Poe, elle n'explique pas la vitalité séminale de sa pensée.

Eliot s'intéresse surtout au rapport Poe-Valéry et traite presque trop brièvement de Baudelaire et Mallarmé. Il est certainement vrai, dans l'ensemble, que l'auteur des *Fleurs du Mal* trouva en Poe, d'abord et avant tout, « le prototype du poète maudit » et l'esthéticien du poème-objet; mais Eliot simplifie certainement à l'extrême quand il dit que l' « intérêt de Mallarmé se porte plutôt vers la technique du vers ». Les remarques sur Valéry, par contre, sont pénétrantes. Eliot considère que Poe a profondément influencé la théorie poétique de Valéry, qui donne leur expression définitive à deux notions qui se trouvent originellement chez l'écrivain américain : l'idéal de la *poésie pure;* et la valeur suprême attachée à l'acte conscient de composition. Concernant la première de ces notions, l'emploi du terme *poésie pure* par Eliot ne coïncide ni avec la manière exacte conçue par Valéry (« Je n'avais entendu faire allusion qu'à la poésie qui résulterait, par une sorte d'exhaustion, de la suppression progressive des éléments prosaïques d'un poème (7) », ni avec celle de l'abbé Bremond à qui Eliot se réfère. Ce qu'il désigne par ce terme est le poème où « le sujet est peu de chose, la manière est tout ». « Le sujet existe pour le poème, non le poème pour le sujet. » (C'est naturellement un détail central de la poétique de Valéry, mais rappelons que ce fut précisément ce point, exprimé en forme de dichotomie entre poésie et philosophie, qu'Eliot interpréta à faux dans son article intitulé « Dante » et corrigea dans son essai plus important de 1924.) Valéry était guidé par cette notion et s'efforçait d'atteindre à la pureté dans son œuvre. « Mais Poe, dit Eliot, n'avait pas à tendre à la pureté par un procédé de purification car sa matière était déjà ténue. »

La seconde notion, Valéry la trouva dans la *Philosophie de la Composition*, qui pourrait bien avoir été « une supercherie, ou une erreur involontaire, ou une relation plus ou moins exacte des desseins de Poe quand il écrivit son poème »; cependant, quel que fût son rapport au fait, « elle suggéra à Valéry une méthode et une occupation — celle de se regarder écrire ». Le poète français devint le plus conscient de tous, un poète moins préoccupé de *fins* que de *moyens*.

Eliot poursuit toutefois en observant que concevoir l'acte de composition comme plus intéressant que le poème ne coïncide pas avec la théorie du poème pur qui ne devrait avoir d'autre fin que soi-même; en fait, les deux notions sont, dit-il, « paradoxalement inconsistantes ». S'il en est ainsi, Valéry est coupable d'un hiatus sérieux dans son analyse. On peut suggérer cependant qu'Eliot n'a peut-être pas vu la cohérence du point de vue de Valéry; que ces notions sont en vérité « paradoxalement *consistantes* ». Valéry pense que l'esprit du poète va du vague au déterminé par le truchement du poème, grâce auquel il jouit de l'exercice de sa puissance et se révèle à lui-même. On peut abandonner le poème quand il a atteint sa complète cohérence et harmonie, « le corps incorruptible »; d'autre part, l'esprit, étant infini, doit recommencer sans trêve sa quête déseperée de soi-même. « L'objet de l'esprit est d'être content de soi devant soi-même. Cela ne dure guère (18). »

Chez Valéry les deux notions sont, croyons-nous, subtilement, nécessairement entremêlées. Il se peut qu'Eliot n'accepte pas ce point de vue qui nous semble toutefois être un nouvel exemple de la maturité de Valéry et de la relative immaturité de Poe, alors même qu'ils semblent dire la même chose.

Comme le dit Eliot : « Avec Poe et Valéry les extrêmes se touchent, l'esprit adolescent qui joue avec les idées parce qu'il n'en est pas arrivé aux convictions, et l'esprit très mûr qui joue avec les idées parce qu'il est trop sceptique pour avoir des convictions. » Pour convaincre tout à fait le lecteur de la vérité de cette dernière remarque il aurait fallu étudier avec quelque détail l'importance qu'*Eurêka* eut dans la formation de Valéry quand il en prit connaissance en mars 1892. En laissant de côté la poétique de Poe, nous avons ici une œuvre qui le frappa par son exposition des théories scientifiques, par son thème poétique (« l'expression d'une volonté de relativité généralisée ») et, d'une façon significative, par la forme adoptée qui, nous le remarquons, est identique à sa propre technique littéraire dans la *Jeune Parque, Charmes* et ses essais les plus importants (« exemple et mise en œuvre de la réciprocité d'appropriation... L'univers est construit sur un plan dont la symétrie profonde est en quelque sorte présente dans l'intime structure de notre esprit »).

La conclusion de l'essai d'Eliot se présente en termes comparables à ceux de l'hommage de 1946. Avec la mort de Valéry se termine la tradition qui prend racine chez Poe et « je ne pense pas que cette esthétique puisse être de quelque secours aux poètes qui viendront ensuite ». L'avenir de la poésie, reconnaît Eliot, est impossible à prévoir; toutefois, il conclut en suggérant la nouvelle direction qui peut se dessiner : « C'est une hypothèse possible que ce progrès de la lucidité, que l'extrême conscience et souci du langage que nous trouvons en Valéry, doivent finalement se désintégrer, à cause d'une tension croissante contre laquelle l'esprit et les nerfs humains se rebelleront... »

LES seize pages admirablement écrites qui forment l'introduction d'Eliot à l'*Art poétique* (1958) constituent probablement son analyse définitive de Valéry (19). Il choisit dans cette introduction de se concentrer sur les essais critiques, aspect de l'œuvre qu'il a trouvé constamment stimulant. Personne n'a suivi les propositions de Valéry avec un sens plus averti des questions qu'elles impliquent; et tout en restant objectif et en adoptant sa méthode dialectique d'enquête typique, Eliot manifeste cependant sa sympathie instinctive et son admiration (« si les meilleurs de ses poèmes peuvent être comptés parmi les chefs-d'œuvre, les meilleurs de ses essais critiques prennent rang parmi les plus remarquables curiosités de la littérature française »).

Le plan adopté est, comme toujours, clair et bien conçu; il comprend cinq parties. L'écrivain commence par reconnaître la nature occasionnelle des pages critiques chez Valéry, qui doivent leur existence à des « hasards ». Néanmoins elles ne sont jamais purement des pièces de circonstance et révèlent, malgré des inconsistances apparentes et des répétitions, un retour constant aux thèmes habituels à la pensée de Valéry. Ensuite, il définit le trait qui distingue Valéry de tout autre poète traitant de poésie, à la seule exception de Poe : « Il s'occupe sans fin à résoudre un problème insoluble — comment s'écrit la poésie; et il se sert de sa propre poésie comme matériau. » Dans la troisième partie il analyse en détail certains

bons et moins bons aspects de l'œuvre valéryenne : il approuve l'accent porté sur le travail conscient, la valeur attachée aux rimes difficiles et l'exercice qu'elles offrent au poète, l'importance donnée à la structure, l'insistance sur le fait que la poésie est faite pour être goûtée en tant que poésie; d'autre part, il met en garde contre les dangers inhérents à la distinction radicale que Valéry place entre poésie et prose, avec sa séparation corollaire du vocabulaire et des idiomes poétiques du discours ordinaire. Dans une quatrième partie il se tourne vers le problème essentiel des essais — l'idée que se fait Valéry du poète comme savant, idée que le jeune étudiant de Montpellier avait déjà formulée en 1889, qu'il développa plus tard et, dit Eliot, imposa à son époque : « le sataniste, le dandy, le poète maudit ont vécu : onze ans avant la fin du XIXe siècle, Valéry invente le rôle qui doit faire de lui le représentant du XXe... »; ce rôle, qui pénètre sa théorie et sa pratique, se trouve exprimé dans les essais, et la relation qu'il donne de sa propre expérience ne peut pas manquer de provoquer l'intérêt des autres poètes, qu'ils l'approuvent ou la désapprouvent. L'introduction s'achève sur un bel hommage à Valéry, « écrivain singulièrement intéressant, énigmatique et troublant, poète qui a réalisé dans sa vie et son œuvre une conception du rôle du poète si vaste qu'elle en acquiert aussi une espèce de statut mythologique. » Eliot trouve cependant que cet art poétique présente une lacune (et à ce point il revient à un argument qui, pensons-nous, était au moins implicite dans l'article sur Dante de 1920) : les essais n'offrent aucun critère du *sérieux*, ne se préoccupant en rien de savoir en quoi le poème « se rapporte à la vie toute entière, communiquant au lecteur le choc de reconnaître que le poème fut pour son auteur, non simplement une expérience, mais une expérience sérieuse ». Par *expérience* Eliot ne désigne pas le plaisir fugace du poème, moment qui embellit la vie et tombe rapidement dans l'oubli, mais une expérience qui, avec tant d'autres de nature différente, concourt à la formation de la personnalité. Et cependant, comme le remarque Eliot, si cette importante question critique ne semble pas avoir été effleurée par Valéry, nous ne pouvons certainement pas reprocher à sa poésie de manquer de *sérieux*.

On trouvera que l'article est équilibré et, autant que le

permet une courte introduction, exhaustif. Eliot a réussi à combiner une exposition des points saillants de la poétique de Valéry, l'éloge de l'originalité fructueuse de son point de vue, et quelques critiques. Les principales remarques sont incisives, et brièvement et élégamment exprimées. Nous aimerions toutefois revenir sur certaines observations qui sont d'un intérêt particulier et les examiner avec plus de détail.

La première critique qu'Eliot adresse à l'art poétique de Valéry concerne la relation entre la poésie et la prose qu'il compare, après Malherbe, à celle de la danse et de la marche. Cette analogie, Eliot la condamne à sa manière imagée : « Elle éclaire, écrit-il, comme l'étincelle d'un briquet vide dans la nuit : quand il n'y a pas d'essence dans le briquet, l'étincelle rapide nous laisse avec un sentiment de l'obscurité plus impénétrable qu'auparavant. » Pourquoi? Parce que Valéry est allé trop loin, qu'il a oublié que la poésie peut posséder une valeur pratique et la prose donner les délices de la danse. Au lieu de nous aider à distinguer réellement entre deux modes de communication Eliot croit que l'analogie ne sert qu'à nous fourvoyer davantage. Mais sa critique est sans nul doute trop dure. Valéry ne nierait pas qu'il existe plusieurs espèces de poésie et de prose. Tout ce qu'il essaie de faire est, selon sa coutume, de définir ses termes dans leur sens le plus « pur » (exactement comme il le fit par exemple en discutant du philosophe et du poète dans son « Avant-propos » à la *Connaissance de la Déesse*). La prose et la poésie utilisent un langage, une syntaxe et un système de sons communs, mais le but auquel la poésie aspire n'est pas, comme celui de la prose, précis, mais « un ravissement, un fantôme de fleur, un extrême de vie, un sourire... », — une danse de la sensibilité. Quand nous comprenons que Valéry s'intéresse à la poésie et à la prose pures, qui sont en pratique rarement réalisées; quand nous admettons qu'il n'a cherché qu'à indiquer des directions et non à formuler des catégories étanches, l'argument d'Eliot perd de sa force. Il suggère néanmoins qu'il est lui-même très conscient du rôle de la poésie en tant qu'instrument social — position à laquelle il revient, comme nous le verrons, dans sa conclusion.

Eliot avance une autre critique en rapport étroit avec la

première : Valéry, affirme-t-il, identifie trop intimement le langage poétique et la musique, le sépare trop nettement de la langue que nous, lecteurs, parlons. L'écrivain anglais se réfère ici à un principe qui a commandé sa propre poétique depuis qu'il reçut, grâce à la lecture de l'ouvrage d'Arthur Symons (20), la révélation de Laforgue et Corbière. Dans ses écrits théoriques, on trouve le même principe exprimé en termes catégoriques : « C'est l'affaire du poète d'employer la langue qu'il entend autour de lui, qui lui est la plus familière... La musique de la poésie (...) doit être une musique latente dans la langue commune de son temps (21). » Il paraît donc évident que l'attitude des deux poètes est divergente, que le point de vue d'Eliot trouverait un écho chez Apollinaire mais non chez l'auteur de *Charmes*. Alors que *Terre Gaste* et les *Quatre Quatuors*, et *Alcools*, sont la voix d'un homme de notre temps, mais une voix contrôlée, les poèmes valéryens semblent demeurer en dehors du XX[e] siècle par leur diction sinon par leurs thèmes. Qui pourrait nier cependant que ceux-ci n'épousent profondément le génie de la langue française? Certes Valéry a bien examiné la possibilité de créer un langage qui ne ferait aucune concession au parler quotidien; mais « je ne crois pas possible de bâtir des arts sur des considérations trop éloignées des vues moyennes. Langage ordinaire, perspective, etc. » Un tel art serait « trop *instructif* pour être enivrant (22) ». Il délimita au contraire un univers de mots — mots qui ont un champ extrêmement riche de significations secondaires et évitent l'immédiat et le familier qu'Apollinaire, Cendrars et autres ont introduit dans la poésie. (« J'ai passé dix ans à chercher une langue *absolue* (23) »). Peu de lecteurs, Eliot moins que tout autre, nieraient que Valéry ait réussi magnifiquement dans sa tâche. Il n'en reste pas moins que l'exemple et la théorie de Valéry contiennent des dangers. Rechercher avant tout un schéma musical de sons et de sens, libérer la poésie des normes du parler contemporain, c'est rejeter les sources où le poète doit renouveler et rafraîchir sa diction. A cet égard, Eliot attaque une attitude qui aurait été étouffante pour lui et les poètes de sa veine; Valéry, par contre, se voue à l'accoutumée à exprimer un idéal personnel de poésie pure que la présente génération fera peut-être bien d'oublier.

Relevons encore dans la préface d'Eliot une autre remarque concernant l'image, qu'il tire des essais, de la conception valéryenne du poète : « tout à fait l'homme austère en blouse blanche, le nez chaussé de lunettes, dont le portrait apparaît dans la publicité, pesant ou vérifiant la drogue qui entre dans la composition d'un médicament au nom impressionnant ». Nous sommes certains que de nombreuses citations de Valéry pourraient être fournies à l'appui de cette image; mais on ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agit d'une simplification extrême. Elle rappelle plutôt la parodie du poète dans *Les Créateurs* de Jules Romains que l'auteur du *Cimetière marin*, poète constamment surpris par sa création (« ce que j'ai voulu m'impose de vouloir aussi ce que j'étais à mille lieues de songer à vouloir (24) »). Eliot commet une erreur plus grave encore quand il en vient à illustrer l'identification du poète et du savant, identification qu'il considère comme simple « poudre aux yeux » (*eyewash*). Il se réfère à ce passage de *Poésie et Pensée abstraite* où Valéry écrit : « J'ai coutume de procéder à la mode des chirurgiens qui purifient d'abord leurs mains et préparent leur champ opératoire. C'est ce que j'appelle le *nettoyage de la situation verbale* (25) ». Eliot interprète cela comme l'étape préliminaire à la composition d'un poème : s'il en était ainsi, ce serait en effet de la poudre aux yeux; mais il est clair d'après le contexte que Valéry parle de problèmes d'ordre spéculatif tels que ceux qu'il se propose : qu'est-ce que la « poésie »? qu'est-ce que la « pensée abstraite »? Il dit tout simplement, et de façon plutôt curieuse, qu'il faut commencer par définir les termes.

C'est dans la conclusion toutefois qu'Eliot formule sa critique la plus décisive. Remarque qui va au cœur de la poétique de Valéry. D'après Eliot il n'y a pas de discussion détaillée, encore moins de solution, de la question du *sérieux* relatif des différents poèmes, de leur valeur en tant qu'expérience affectant le lecteur. Sur ce point la propre attitude d'Eliot s'est apparemment développée : là où originellement il voyait de la « grandeur » dans « l'intensité du processus artistique, la pression, si l'on peut dire, sous laquelle la fusion s'opère (26) », il manifeste plus tard une préoccupation moralisante : « La critique littéraire devrait être complétée d'une critique partant

d'un point de vue éthique et théologique définie... La *grandeur* de la littérature ne peut être définie seulement grâce à un étalon littéraire (27) ». Rien ne pourrait être plus éloigné de l'attitude de Valéry; le seul aspect de la littérature auquel il accepterait d'appliquer le mot de moralité est celui de la création. Quand il considère cet exercice, ce moment de l'exécution, sa prose reflète l'émerveillement et l'excitation qui sont en lui : « Est-il tourment plus pur, division de soi-même plus profonde que ce combat du Même avec le Même, quand l'âme tour à tour épouse ce qu'elle veut contre ce qu'elle peut; ce qu'elle peut contre ce qu'elle veut; et tantôt du parti de sa puissance, tantôt du parti de son désir, passe et repasse du tout au rien (28) ? »

Mais si nous sommes sûrs que l'acte de la création était l'aspect le plus excitant des arts et le sujet auquel il revenait constamment, est-il juste de dire qu'on ne peut trouver dans son œuvre aucun critère du sérieux? Conviendrait-il par exemple avec Jacques Rivière que *La Fausse Morte,* avec ses onze vers, est le point culminant de *Charmes?* Nous ne le pensons pas; son idéal est que « La poésie doit donner l'idée d'une parfaite pensée (29) », et la pensée qui engage notre sensibilité le plus parfaitement, le plus harmonieusement et le plus complètement est à ses yeux le poème suprême. A cet égard le *Cimetière marin* nous semble représenter plus que tout autre de ses poèmes son idéal : c'est une œuvre qui ravit à la fois la sensibilité, l'affectivité, l'intelligence du lecteur. Nous devons pourtant reconnaître que ce poème, bien qu'il représente le critère du sérieux que demande Eliot, Valéry ne l'aurait prescrit comme modèle à aucun autre poète. Il y a d'autres poètes, d'autres attitudes et des lecteurs qui préfèrent un appel direct aux émotions « trop humaines ». A ceux-là qui ne partagent pas son idéal Valéry répondrait par la bouche de la Jeune Parque s'adressant au Philosophe : « Quoi de plus prompt que de fermer un livre? »

Il est habituel de dire que la position critique d'Eliot changea radicalement après sa conversion à l'anglo-catholicisme dans les années vingt. Il semble lui-même accréditer cette opinion en déclarant en 1928 qu'il était passé de la préoccupation du « problème de l'intégrité de la poésie » à « celui de la relation de la poésie avec le spirituel de ce temps et d'autres temps ». Les critiques anglais et américains commencent cependant à s'apercevoir que son point de vue s'est approfondi, a pris un tour différent plutôt qu'il n'a subi une volte-face fondamentale. Ce qui ressort de ces cinq articles que nous avons examinés est la constance de son intérêt envers les questions et réponses proposées par Valéry. Il se préoccupe toujours de dégager la leçon concrète que le poète français nous a laissée et cela avec une constance que nous nous sentons obligé d'appeler *fascination.*

Cela ne signifie pas naturellement qu'il n'y ait pas eu de variété de ton ou de point de vue. Après avoir commencé par un refus plutôt catégorique il se prit rapidement d'admiration et même d'un enthousiasme à peine nuancé de critiques. Il étudia des aspects de Valéry nombreux et différents : l'homme tel qu'il lui apparut dans ses relations privées, la nature de sa poésie traditionnelle et moderne, l'art poétique — ses valeurs et ses dangers. Cette diversité d'angle met en relief un enseignement important implicite dans la critique d'Eliot : le lecteur devrait étudier toute l'œuvre de Valéry s'il veut vraiment comprendre chacune de ses parties. Un grand artiste, un poète majeur comme Valéry est de ceux dont chaque expression nous aide à comprendre le tout et le tout les parties. Peu de critiques ont montré d'une façon plus convaincante et gracieuse le tout que constituent la vie et l'œuvre de Valéry.

Une autre contribution de la critique d'Eliot qu'à notre connaissance aucun valéryen français n'a faite avec autant de force, est d'avoir montré que la poésie de Valéry est l'extrême limite d'une tradition et que les écrivains français doivent partir sur de nouveaux frais, suivre un autre itinéraire sous peine de mort. Malgré sa sympathie et son admiration pour l'œuvre de Valéry, Eliot ferait sans doute écho aux voix assez amères

de certains jeunes poètes à qui l'on demandait récemment leur opinion sur l'auteur de *Charmes*. Leur refus de son exemple, Eliot dirait qu'il est juste et *nécessaire* s'ils veulent découvrir un nouveau langage poétique. « On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père », écrivait Guillaume Apollinaire.

Une troisième contribution importante concerne la critique de l'art poétique de Valéry. La dette que le poète a contractée envers Poe, Eliot l'analyse d'une manière lumineuse, montrant l'originalité essentielle de Valéry qui transforma une intuition et une idée en une méthode achevée. Les écrits critiques constituent le témoignage le plus émouvant que nous ayons sur l'acte d'écrire un poème; cependant Eliot comprend que ceux-ci ne sont pas complètement satisfaisants si nous n'acceptons pas la proposition de Valéry selon laquelle « le seul réel dans l'art c'est l'art » (30).

La comparaison des deux hommes nous rend conscients du fait que sur ce dernier point leurs attitudes divergent d'une façon très significative. Eliot est chrétien et didactique : sa poésie nous amène d'une vision de « terreur dans une poignée de poussière » (*Terre Gaste*) aux vertus d'humilité et d'amour; les essais critiques tournent autour de la conviction que la littérature ne devrait pas être écrite ou étudiée seule mais par rapport « au langage, à la sensibilité et à la tradition littéraire d'un peuple »; de plus, que la critique littéraire devrait faire appel à l'éthique et à la religion. Valéry, au contraire, confesse sa propre « inhumanité », sa « pureté ». « En vérité, l'*homo* me fait vomir. Je me sens *ange* (comme Degas, je ne sais pourquoi, m'appelait) et *contre-ange*. L'entre-deux me donne le mal de mer » (31). La poésie doit être pour le lecteur un *charme*, non pas quelque chose qui renvoie le lecteur à lui-même ou à d'autres hommes. Dans son allocution solennelle prononcée en un temps de crise nationale, en septembre 1939, Valéry affirma non moins vigoureusement l'inutilité de la poésie, son « monde des formes idéales et des résonances infinies ».

Et cependant, si nous nous rendons compte des différences profondes entre ces deux grands écrivains, nous ne pouvons nous empêcher en dernier ressort de leur trouver une réelle et intime harmonie. Ils représentent un moment de discipline per-

sonnelle, de lucidité, d'intensité, d'ordre classique, dans le désordre moderne dont ils sont douloureusement conscients. La longue tentative d'Eliot pour définir l'apport de Valéry est en quelque sorte un miroir dans lequel on peut apercevoir l'image complémentaire de l'auteur lui-même.

Notes

(1) Pièce n° 515, Exposition Paul Valéry à la Bibliothèque Nationale, 1956. D'après le catalogue (p. 74), Eliot « remercie Valéry de lui avoir envoyé la traduction anglaise du *Serpent*... Il se propose de la comparer minutieusement à l'original ».

(2) Entre 1917 et 1922 Eliot publia « Tradition and the Individual Talent » (1919), « The Metaphysical Poets », « Andrew Marvell », « John Dryden » (1921) ; Valéry fit paraître, entre autres, une nouvelle édition de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et son « Avant-propos » à la *Connaissance de la Déesse* de Lucien Fabre.

(3) Publié dans *Poésie 45*, vi. 25 (juin-juillet 1945), pp. 6-13.

(4) Préface à *Contemporary French Poetry* par Joseph Chiari (Manchester University Press, 1952), p. 4.

(5) *The Sacred Wood : Essays on poetry and criticism* (Methuen and C°, 1920, 1928).

(6) Nous avons publié récemment une étude détaillée de ce poème : *Form and Meaning in Valéry's « Le Cimetière marin »* (Melbourne University Press, 1959).

(7) Valéry a reconnu le rapport existant entre le vers qu'il emploie dans le *Cimetière marin* et celui de la *Divine Comédie* (*Variété III*, p. 64). Par ailleurs, dans le neuvième *Cahier* (p. 263), il parle du « ton de soi à soi », du « vers *savant* » et du « vers *vivant* » qui caractérisent l'œuvre du Dante et qui le font penser à son plus beau poème (désigné dans le texte par les initiales *C. M.*).

(8) *Le Serpent* par Paul Valéry, published for *The Criterion* by R. Cobden-Sanderson, London, 1924. Une traduction de l'introduction parut dans *Echanges*, 1 (Décembre 1929), pp. 90-94 ,sous la signature de Georgette Canulle.

(9) *Cahiers, 8* (Centre National de la Recherche Scientifique, 1959), p. 469.

(10) *Mercure de France*, août 1917, sous la signature *Interim*.

(11) Pièce n° 307, Exposition Paul Valéry à la Bibliothèque Nationale.

(12) Cf. *Variété III* (Gallimard, 1936), p. 64.

(13) Le texte anglais est accompagné d'une traduction de Henri Fluchère. Nous n'avons cependant pas utilisé cette version.

(14) Dans un passage intéressant du onzième *Cahier* (p. 444), Valéry distingue deux tendances contraires en lui-même : « Il y a en moi une « personne locale » qui se désespère, s'effondre, tombe dans le désordre impuissant quand la circonstance ajoute le dernier grain à sa charge d'ennuis ou de devoirs; — et une autre, qui reprenant la même, oubliant ce qu'il faut, réveillant ce qu'il faut, fouette l'ensemble des données, élucide, simplifie, se jette à l'exécution. »

(15) Cet essai parut dans *The Hudson Review*, vol. 11, n° 3, automne 1949. Il est basé sur une conférence faite originellement à Aix en avril 1948 : « Edgar Poe et la France » et publié dans *La Table Ronde* de décembre 1948 (pp. 1973-92).

(16) « The Angelic Imagination », *Kenyon Review*, 1951.

(17) F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, p. 65.

(18) *Mélange* (Gallimard, 1941), p. 99.

(19) *The Art of Poetry*, translated by Denise Folliot, with an introduction by T. S. Eliot (Routledge and Kegan Paul, 1958).

(20) *The Symbolist Movement in Literature* (Heinemann, 1899).

(21) « The Music of Poetry » (1942).

(22) *Cahiers, 6*, p. 537.

(23) *Cahiers, 9*, p. 23. — Quelle est, d'après Valéry, la pierre de touche de son langage poétique? « La plus belle poésie a la voix d'une femme idéale, Mlle Ame. Pour moi la voix intérieure me sert de repère. Je rejette tout ce qu'elle refuse comme exagéré » (*Cahiers, 6*, p. 170).

(24) *Cahiers, 6*, p. 106.

(25) *Variété V* (Gallimard, 1945), p. 131.

(26) « Tradition and the Individual Talent » (1919).

(27) « Religion and Literature », 1935.

(28) *Variété III*, p. 29.

(29) *Cahiers, 5*, p. 871.

(30) *Variété V*, p. 199.

(31) *Correspondance Gide-Valéry* (Gallimard, 1955), p. 515.

MERCVRIALE

MÉMOIRE D'AUJOURD'HUI

TARZAN ET LA ROSE. — Je ne sais pourquoi, « sortant », comme on dit, de maladie, j'ai vu resurgir, sans frein ni lien, quelques souvenirs de cinéma. Muet. Oui, ce doit être parce qu'ils étaient muets que je les ai fait approcher, dans le silence où vous laisse un monde provisoirement écarté et même quelque peu aliéné.

Ces lignes et ces réminiscences, il va de soi que je les dédie à Jean Quéval, non pas seulement parce qu'il tient ici la rubrique « Images Animées », mais parce qu'il est, aussi bien, à l'origine de mon entrée au Mercure, et justement à l'occasion d'un film anglais dont il souhaitait, et de toute urgence, que je rendisse compte. Pourquoi m'avait-il choisie? Je crois que la chose ricochait d'ami en ami. Pas plus que je n'eusse dit non à Quéval, lui-même n'aurait voulu décevoir un Anglais qu'il aimait bien. Décevoir? Que dis-je! Il voulait que l'on rendît ici justice à un excellent écrivain, critique et scénariste aussi, devenu soudain, en Albion via le Maroc, metteur en scène. Qu'est-ce qui faisait que Quéval lui-même ne pouvait, cette fois-là, parler du film; comment s'était-il mis en tête de me faire prendre la plume, savait-il que ce premier pas aurait une suite? C'était il y a cinq ans et tout s'efface un peu. Comme justement les personnages de ce film qui à la fin s'égaraient au désert, s'y annulaient de très belle façon. Je les revois aujourd'hui comme des figures de roman mais dont, après lecture, j'aurais rêvé, à qui j'aurais prêté peut-être des traits supplémentaires ou sur qui tel détail se serait en songe accusé, justifié aussi. Le film était mieux qu'un film. C'est dire que, lorsqu'en privé on nous le projeta, on savait déjà qu'aucun distributeur de part et d'autre de la Manche n'en voudrait. Il fallait donc ici parler pour rien de quelque chose que jamais les Mercuriens ne verraient. A y songer, c'est sans doute sur l'attrait, grand toujours à mes yeux, de ces opérations-néant, que Quéval avait compté.

Je vis venir chez moi (par où sont-ils passés? Je ne me rappelle pas leur avoir ouvert la porte. Je croirais plutôt que, tels des vampires, mais d'aimables vampires, ils sont en volant passés par ma fenêtre) Quéval, Gavin, le producteur... Je sais aussi qu'ils sortaient d'une Rolls ou d'une Bentley, ancienne et qui avait, vue du haut de mes quatre étages, quelque chose d'élizabéthain. Mais qu'est-ce qui, anglais, n'est pas toujours peu ou prou élizabéthain? Ou, à rebours, comme elle est churchillienne cette reine aux cheveux roux, au père sanglant, cette vierge supposée, mesquine et géniale, démoniaque et raisonnable, aride et chamarrée. Et cette victoire sur l'Armada... « Never so much... ». Je n'ai pu lâcher d'une heure, ces jours derniers, le livre de Sisley Huddleston (1).

Le producteur (mais était-ce vraiment un producteur de cinéma?) paraissait enchanté aux deux sens, adjectif et participe, du terme. Habillé à ravir aussi, et comme on ne l'est que là-bas, rien de neuf, l'élégance déjetée, le tweed au meilleur de sa forme, c'est-à-dire au plus vieux ou presque, les deux fentes de la veste noblement flapies. Le regard — comme Elizabeth — ferme et rêveur, le parler rare, ironique et candide. N'allait-il pas tout perdre? La Rolls était-elle encore à lui? Se rattraperait-il dans la suite en produisant quelque navet bien rentable?

J'avais aussi, cela me revient à l'esprit tout juste, une dette envers Gavin Lambert. Il m'avait fait rire, quelques mois plus tôt, m'avait aussi vengée un peu en écrivant, dans le New Statesman, je crois, un article d'un venin exquis sur un film intitulé The Woman of Monte-Carlo (à moins que ce ne fût The Lady of Monaco, ou The Dame of the Riviera) tiré, prétendaient les auteurs, de Vingt-quatre heures de la vie d'une femme de Stefan Zweig. C'est un sujet sur lequel j'avais jadis travaillé, finalement pour rien — mais on m'avait payée. (Qui jamais dira ce que, dans ces métiers-là, l'argent permet mais aussi se permet. On ne surpaie que pour s'étonner soi-même et prendre à tout moment le droit de réduire à rien le travail, les espoirs, les certitudes d'autrui.) Les Français avaient revendu le sujet aux Anglais qui en avaient fait cette chose qui motivait bien plus le rire de Gavin que ma propre fureur. J'en étais, à l'époque, si atterrée que je vis deux fois le film : dans l' « original », si l'on peut dire, anglais, puis dans le « doublé » français. Qui, sinon Jean Quéval justement, a jamais indiqué que l'on pouvait penser du bien de certains doublages, ou qu'en tout cas l'opération réserve aux bons entendeurs des surprises heureuses, et bien des mystères? Ici les auteurs français de la traduction post-synchronisée s'étaient donné une peine que les dialoguistes anglais

(1) Sisley Huddleston, *Elizabeth d'Angleterre. Le Mystère d'une reine vierge.* Ed. Les Sept-Couleurs.

n'avaient, semble-t-il, pas prise. Ils avaient lu le texte de Zweig. Et, au hasard des labiales, dentales, des si pour yes, des je ne sais pas pour what about, ils s'étaient bien plus approchés de la vérité et nous ramenaient, par instants, à cette héroïne née Zweig.

Ici j'eusse été en peine d'une transition (car je voudrais en venir au muet, à Tarzan, et à Mack Sennett surtout) si Morvan Lebesque n'avait, ces derniers temps (Canard Enchaîné, 8 novembre 1960), écrit une chronique non pas sur les versions originales, mais sur le thème des origines : « Quand le cinéma n'était pas un art ». Sur la différence entre les salles actuelles de Ciné-Clubs, et celles, populaires, d'autrefois, où passèrent, sitôt nés, les premiers muets. « J'ai souvenir de salles de cinéma à peine distinctes de la baraque foraine où l'on s'asseyait pour dix sous sur les bancs. J'ai souvenir de femmes en châles noirs piétinant au guichet en donnant le sein à des poupons. J'ai souvenir de toits de tôle, de portes mal fermées, de manteaux égouttés autour du poêle, de filets d'eau coulant sur le sol de ciment... L'entr'acte (en lettres de ronde sur un carton gigantesque et si jauni aux bords qu'ils semblait calciné). »

C'est vrai. Et à cette époque, les enfants bourgeois qui allaient au théâtre ou au cirque avec leurs parents n'allaient au cinéma qu'avec la bonne.

La première fois qu'on me mena voir un film... c'était au cirque, donc en famille. On donnait, au Cirque d'Hiver, je crois, l' « Expédition Shakleton au Pôle Sud ». Mon père avait été tenté par ce documentaire, parce qu'il aimait la vérité. Moi, qui avais cinq ans, j'aimais le vrai sans doute plus encore puisque j'eusse mille fois préféré voir, dans l'arène et le long du rebord de velours rouge, des pingouins vivants et quelques cubes de glace réelle. que, sur l'écran, ces noires silhouettes courbées par un vent qu'on n'entendait pas.

Après, et en cachette peut-être, la bonne me mena voir le Pont des Soupirs, dans un « Ciné » de Clamart. Je n'ai plus jamais été la même depuis — encore que je n'aie aucun souvenir de l'intrigue et ne revoie — mais pourquoi si cruellement? — que quelques colonnettes plus gothiques que renaissance, au-dessus d'une eau peut-être factice; et un homme — victime? tortionnaire? les deux? — à béret de velours. Mais il y avait les sous-titres, qui vous restaient longtemps gravés au cœur. Morvan Lebesque en parle aussi, très bien, et rappelle comment, criant ou murmurant, la foule les reprenait d'un même souffle. Quelques années plus tard j'ai lu, entre deux scènes d'un autre muet ces mots : « Malédiction! Ils sont allés chez le Pope Klipoff... » Qui était-ce? Où? Dans quelle steppe? Au cinéma des Milles Colonnes, c'est tout ce que je peux situer, autour de cet alexandrin plus un.

Et puis j'ai vu Tarzan chez les Singes, sous une tente, aux Sables-

d'Olonne, à la fin d'un mois de septembre passé avec ma mère; je savais alors que j'allais la quitter ensuite, pour longtemps. Le sentiment de cette insécurité prochaine fut pour beaucoup peut-être dans la fascination où me tint ce personnage, à peine adolescent, si heureux dans la candeur des sylves, courant, vêtu de son seul pagne, d'arbre en arbre, se suspendant aux lianes comme les singes ses frères, les guenons ses mères. Et ses yeux, ses yeux sûrement bleus, bien que la pellicule fût en noir et blanc, le regard humain et céleste qu'il jetait sur cette jungle sans doute verte et brune.

Lorsqu'il fallut m'arracher à ce spectacle, on me dit pour me consoler, qu'il y aurait un autre Tarzan l'année suivante, que je serais alors avec ma mère de nouveau... Un autre Tarzan? Cette histoire-là n'était donc pas l'unique, donc pas la vraie? (Mon fils, enfant, pensait tout à fait de même. On lui offrit un livre en étoffe où il y avait plusieurs contes. On lui lut à haute voix le premier, puis on proposa de passer au second... « Mais alors... l'histoire qu'on vient de lire... il ne faut plus la croire? »)

Longtemps après Tarzan j'ai vu Ben Hur, qui ne m'a guère plu; mais je n'ai pas osé le dire parce que le cinéma commençait alors à séduire les classes aisées et que mon oncle Eugène et ma tante Youyou avaient apprécié la course de chars.

Ensuite, et de plusieurs années, je n'ai rien vu du tout, mon père ayant décidé que, même accompagnés, ses enfants ne devaient pas aller au cinéma, mais au Musée du Louvre. J'ai regretté surtout à cause des esquimaux. M'appliquant à donner à mon fils une éducation sur certains points toute contraire à celle que j'avais reçue je le conduisis assez tôt au Bonaparte et au Régina-Aubert-Palace. Le jour de Munich, fort préoccupée (lui pas, il avait cinq ans), je l'emmenai voir Blanche-Neige. En sortant, il dit : « pabo ». C'était à l'époque sa façon simple et irrévocable de juger de tout. Il y avait « Bo » et « Pabo ». J'étais assez de son avis quant au dessin animé en question; et surtout je craignais que ces chefs d'Etat réunis en Bavière ne fissent pencher le monde du côté du *pabo*. Ce qui en effet advint.

On ne fut guère tenté, de 1940 à 1944, d'aller voir des films. Je me souviens que vers 1942, doutant un peu de la victoire, je pensai qu'il faudrait peut-être envoyer l'enfant voir ce qu'il y avait à voir... le monde, ou du moins l'Europe, resterait, qui sait, bien longtemps ce qu'il était alors, avec pour l'érotisme Marika Rökk et pour la fantaisie Hans Albers. Mais le *Baron de Münchhausen* et la *Ville Dorée* le laissèrent indifférent.

Revinrent heureusement, avec la liberté, tous les *Emporte le Vent* et *Tempête sur l'Asie*, tout ce qu'on ne connaissait pas encore ou avait oublié, qui s'était fait au loin ou bien jadis. Mais il fallut quelque

temps, il me semble, pour que ciné-clubs et cinémathèque reprissent les plus vieux de leurs films.

Ce n'est que vers 1946 — l'enfant avait alors treize ans — que je l'envoyai à la Salle des Sociétés Savantes ou à celle de Géographie, je ne sais plus, où l'on annonçait des Mack Sennett.

Il rentra fort mal en point, couvert de bosses et de bleus, les yeux bouffis, la voix brisée. Je crus m'être trompée, avoir mal lu les programmes, l'avoir fourvoyé vers quelque réunion biaggique (il n'y en avait pas encore à l'époque, pourtant). Non. Il avait bien vu ce qu'il fallait voir. Mais il avait trop ri aux tartes à la crème. Tellement qu'il s'était à maintes reprises affalé sur le fauteuil de la rangée précédente, cogné au dossier, tapé sur les genoux. Il disait même être tombé. Il riait encore, les yeux pleins de larmes, il sanglotait en répétant : « Mais je ne savais pas! Je ne savais pas! On ne m'avait jamais dit que ça existait!... Je ne savais pas! »

C'est vrai que je ne lui avais jamais dit, de peur qu'il ne pût, de sa vie, le voir, ce qu'aujourd'hui encore j'aime plus que tout : le moment où, ayant reçu une tarte en pleine figure, le comparse — ou le héros — porte les mains à son visage, s'essuie à trois doigts les paupières pour enlever la crème qui l'aveugle, et repart à l'attaque. J'ai tort de l'écrire. Une fois écrites — ou dites — ces choses ne font jamais plus rire autant. Mais c'est trop beau, le rituel : recevoir la tarte, tituber, faire quelques pas à l'aveuglette, se racler les paupières, jeter du bout des doigts la crème restante et puis se baisser, ramasser une autre tarte, la brandir... C'est cela, ce geste du muet qui, des années durant, fit crier tout un peuple, le fit hurler de bonheur dans des salles un peu nauséabondes où des enfants avec leurs bonnes s'asseyaient entre les pauvres. Et qui sont aujourd'hui remplacées par ces ridicules « Premières » et Galas où l'on va en bustier et crinoline regarder dans le noir des films quelquefois néo-réalistes.

Je n'oublierai jamais, dans cet ordre d'idée, la scène post-finale, au Festival de Cannes, de Miracle à Milan, il y a une dizaine d'années. Après la projection le beau monde, metteur en scène, producteurs, acteurs, invités, se retrouva au haut des marches du palais. Des dames italiennes en robes roses toutes perlées, des hommes en smokings aux couleurs rares, blancs quelques-uns... Comment quelques miséreux, assez semblables à ceux du film en moins voyant, avaient-ils réussi à se glisser au premier rang des curieux, jusque sur cet escalier d'honneur? Ils faisaient presque la haie, et sans bouger. Mais on les écarta vivement et c'est tout juste même s'ils ne furent pas jetés à terre par quelques coudes et poings dédaigneux, piétinés par les souliers vernis et les cothurnes de chevreau doré, mis à mal enfin par ceux même qui les avaient pris pour modèles et venaient, grâce à

l'évocation de leur pitoyable sort, de remporter un triomphe. Ils reculaient donc, effarés, et aveuglés de temps à autre par les nombreux flashes, qu'allait suivre un feu d'artifice... alors que peu avant, sur l'écran on avait vu leurs pareils se regrouper dans l'unique rayon d'un soleil presque mort. Une femme pourtant sortit du rang, à peine plus fleuriste que mendiante et tendit un peu de mimosa mité et quelques roses flétries. On l'écarta aussi. Je me souviens que Jules Roy (était-ce ce soir-là ou bien un autre, tout pareil?) tenta en vain de la rejoindre, de lui acheter ses fleurs Mais elle venait, d'un geste méprisant, de les jeter à terre, cette impécunieuse qui était, après tout, une Woman of the Riviera. Oui, elle avait jeté ses roses; peut-être eût-elle souhaité bien plutôt les lancer à la figure d'une des dames. Elle reculait maintenant, muette, elle aussi, de fureur, de dégoût, de simple lassitude?

Quelqu'un aurait dû ramasser cette rose fanée, la relancer au visage de son voisin, qui à son tour eût fait de même. S'en fût suivie une belle bagarre et sur les marches du palais ces gens eussent roulé, croulé jusqu'à la mer proche mais irréelle, où quelques vagues et quelques croiseurs semblaient peints par un décorateur sans talent ou peu scrupuleux.

Nicole Vedrès.

LETTRES . ACTUALITÉ

HENRI THOMAS ET L'HISTOIRE DE JOHN PERKINS. — Nous nous réjouissons de voir que les livres d'Henri Thomas vont enfin être lus par un plus grand nombre de lecteurs. Ce n'est point hélas au goût de la critique que l'écrivain doit ce nouvel intérêt qu'on porte à ses ouvrages. C'est à lui-même certes qu'il le doit, en même temps qu'à la clairvoyance de quelques-uns. Au public peut-être aussi, plus curieux que la critique l'imagine — critique obstinée d'expliquer plutôt que de chercher, de mesurer plutôt que de découvrir. Critiquer veut dire séparer le vrai du faux — non pas juger ce qui est meilleur et ce qui est moins bon. Car l'œuvre littéraire ne peut être ni meilleure ni pire. Elle est. Elle peut plaire ou déplaire, mais elle a cette vie organique que l'écriture lui donne. Ce n'est ni le sujet ni l'idée qui font un livre — c'est le style, c'est-à-dire l'exercice de l'écriture par l'homme qui écrit.

Henri Thomas a ceci de commun — par exemple — avec André Dhôtel d'avoir pu écrire alors que le public ignorait encore qu'un écrivain, à côté de lui, faisait son œuvre. D'où — chez l'un comme chez l'autre — la formation d'un univers particulier — disons justement d'une œuvre, à l'intérieur de laquelle chaque trait, chaque image et

même chaque personnage est l'expression unique d'un état sensible de l'écrivain. Alors le lecteur sait qui lui parle.

Je me garderai donc de chercher à décrire une œuvre déjà longue par une intention que j'y découvrirais — comme on tente de le faire quand on parle ici et là d'un nouveau roman, ou plutôt d'une école nouvelle du roman, laquelle bien sûr n'existe pas, ou n'existe que par prétérition. Il n'y a pas de nouveau roman : seulement des écrivains qui diffèrent les uns des autres, ce par quoi précisément ils deviennent écrivains. Toute l'œuvre d'Henri Thomas est l'histoire de ce devenir.

Les deux derniers livres de l'écrivain ont paru cette année, à quelques semaines d'intervalle. Le premier est un recueil de nouvelles (1). Le second est ce roman « John Perkins » qui vient d'être distingué par le jury du prix Médicis (2). Du livre de ces nouvelles, qui se séparent les unes des autres, non pas par leur ordre dans le livre, mais, si je puis dire, par leur âge, je ne ferai qu'une citation, indication discrète de ce lieu où se forme l'écriture : « Je crois que c'est le calme de cette belle nuit, tombant sur ma mauvaise humeur, qui m'a rendu inquiet, ou plus exactement qui m'a amené à réfléchir à des choses sur lesquelles j'aurais bien pu, sans cela, ne jamais revenir. On oublie réellement beaucoup de situations pénibles dans lesquelles on s'était cru pris pour toujours. On va de l'avant, on a trop à faire pour se retourner et après un certain nombre d'années, on peut se retourner, tous les souvenirs se valent. Oui. Mais pour parvenir à les semer aussi naturellement, il faut qu'il y ait possibilité d'aller de l'avant, il faut un avenir. » Celui qui nous parle — ce vieux docteur tel qu'il est dans le conte — est un de ces personnages familiers de l'écrivain qui, si variés qu'ils soient, ont une fin commune. Ils s'éloignent, ils meurent, ils disparaissent de l'écriture dès qu'ils savent qu'ils n'ont plus d'avenir. Ne point avoir d'avenir, c'est ne plus pouvoir pour vivre mettre en œuvre le présent. L'aventure dont nous lisons l'histoire est la dernière tentative qu'ils font d'utiliser le présent pour survivre, c'est-à-dire pour sentir, pour penser et pour voir. Montons à présent d'un degré : ces mots que je viens d'écrire « mettre en œuvre le présent », définissent, quand il s'agit de l'art d'Henri Thomas, l'acte d'écrire. Si bien que chacun de ces récits, chacun de ces personnages illustrent un moment de la vie de l'écrivain, quand la sensibilité toujours vive porte à l'écriture. Car ce qui le surprend, ce qui l'inquiète, ce qu'il nous dit, c'est l'angoisse du déclin de la sensibilité, la fin de l'écriture.

Le lecteur attentif d'Henri Thomas, qui a lu un autre de ses livres « La dernière année », y a découvert une seconde façon de vivre avant

(1) Histoire de Pierrot et de quelques autres, nouvelles (Gallimard, 1960).
(2) John Perkins, roman (Gallimard, 1960).

de disparaître. Le héros de « La dernière année » et ceux qui l'accompagnent négligent aussi l'avenir, mais l'avenir que le monde, la société, l'usage leur réservent. Pour survivre, ils se satisfont d'une perpétuelle dissipation dans le silence. Ne soyez donc pas surpris d'apprendre que leur histoire n'est pas terminée, que ce livre aura une suite.

Je viens enfin à l'histoire de « John Perkins ». Le même effet a pour ce personnage une cause différente. John Perkins est un Américain qui vit en Amérique — dans ce pays où Henri Thomas vécut, durant deux années, professeur de littérature française dans une université. Ce n'est pas que John Perkins ait existé ou non qui intéressera le lecteur, c'est que ce personnage n'a même plus la possibilité pour vivre d'organiser le présent. Sa sensibilité est morte depuis que son ami Jim — ce compagnon qui vivait chez lui, près de sa femme, Paddy, l'épouse de John Perkins — mourut. Depuis ce jour, John Perkins ne peut trouver le mot, ni le ton, ni l'heure qui lui permettraient de savoir ce qui a commencé ou finit le jour de la mort de Jim. Nous voyons seulement que le déclin brutal de la sensibilité du personnage a marqué le début de sa folie. Ce solitaire n'a plus le loisir d'être seul. Il ne peut pas oublier le passé puisqu'il n'a pas de souvenir. Le bien et le mal font pour lui le même spectacle.

Le récit de cette aventure a sur l'écriture un second effet tout à fait surprenant. Car l'auteur a écrit deux dénouements différents, deux fins de l'histoire de John Perkins. L'un le premier, qui ne l'a pas satisfait est la survie d'un personnage qui tenterait de retrouver l'usage de la sensibilité — ou mieux une sensibilité seconde, nouvelle, si je puis dire. John Perkins deviendrait un autre. L'autre dénouement, qui est la conséquence du scrupule de l'auteur, laisse le lecteur dans l'incertitude du sort de John Perkins. Comme si l'écriture était incapable de soutenir l'imagination de l'auteur. Ce qu'Henri Thomas explique lui-même : « Entre la violence et la fuite, John ne peut vaciller longtemps, mais ni lui ni l'auteur n'ont su à cet instant dans quelle direction il serait jeté. » Aucun écrivain contemporain n'a, à ma connaissance, décrit avec une simplicité aussi grande, la fragilité et l'ambiguïté de l'art d'écrire.

André Dalmas.

La Valeur absolue, par **Bernard Avenel**, 224 pages, 750 NF (Ed. Denoël). — Trois drames imbriqués l'un dans l'autre. Le martyre épique et absurde, qu'on pourrait croire inspiré par un fait-divers, de cinq survivants d'une catastrophe aérienne en pleine brousse africaine. La quête, par le principal de ces survivants, d'une valeur absolue au sein de l'écroulement général des valeurs; et cet absolu s'incarne un instant en la personne d'une petite fille qui finalement et en dépit de la volonté de l'écrivain, meurt et pourrit sur les épaules de son sauveur. Ce qui nous amène à l'angoisse de cet écrivain lui-même qui, parmi le bric-à-brac de tous les moyens d'expression possibles, cherche les mots en lesquels il pourra croire et en lesquels il pourra

faire croire. Certains diront que c'est là courir bien des lièvres à la fois et fabriquer plutôt que raconter. Mais je ne pense pas qu'on puisse rester insensible devant un effort si violent de synthèse, par lequel, tant bien que mal, le particulier et le général, le récit objectif et l'aspiration la plus intime à la régénération de soi se trouvent amalgamés. Histoire en ruines et histoire en devenir, La Valeur absolue nous révèle un auteur qui, une fois débarrassé d'influences trop visibles, pourrait aussi bien être un grand romancier d'aventures qu'un poète de la condition humaine. Notre souhait est que, malgré l'inconfort d'une telle situation, il sache demeurer l'un et l'autre. — G. P.

Zola, légende ou vérité? par **Henri Guillemin**, 187 pages (Ed. Julliard). — La légende, c'est Zola écrivain immoral et pornographique condamné par la meute des bien-pensants. La vérité, c'est, selon un schéma que Guillemin a déjà utilisé à propos de Victor Hugo, un Zola épris de pureté dans sa jeunesse, épris de justice dans sa vieillesse, et entre deux s'étendent la carrière, les honneurs que l'homme mûr n'a pas craint de sacrifier en rejoignant son adolescence. De cette interprétation d'une vie dont on peut discuter le détail se dégage l'image d'un génie naïf, bien intentionné, comique avec sa façon de « n'en pas revenir », comme dit Théodore de Banville, qui est aux antipodes de ce qu'on appelle communément « l'esprit français », si bien que beaucoup de Français ignorent qu'ils pourraient s'honorer de Zola. Dans un style hugolien, à coups de citations et d'effarants extraits d'archives, Guillemin nous ouvre les yeux sur cette injustice majeure avec une conviction d'autant plus grande qu'il paraît nous faire partager — il l'indique dans son avant-propos — une découverte personnelle. — G. P.

Frères de la brume, par **Henri Queffélec**, 13 × 21 cm, 320 p. relié (Presses de la Cité). — Un roman-reportage qui a pour héros un remorqueur de sauvetage dans le Pas-de-Calais. Très belle histoire de mer, d'énergie, de virilité; vigoureuse, et sans comédie ni pieux mensonge. Le langage et la construction sont tout nerf et tout muscle. L'histoire d'amour qui, selon l'usage, s'entrelace au récit y est assez étroitement mêlée pour ne pas paraître trop factice. — S. G.

Les Guichets du Louvre, par **Roger Boussinot**, 160 pages, 5,50 NF. (Ed. Denoël). — Ce qui fait la valeur de ce récit, c'est que Boussinot a réussi à en faire un tableau d'histoire — la journée du 16 juillet 1942 où trente mille Juifs furent arrêtés à Paris — et une aventure d'adolescent qui, à la faveur de ces circonstances, franchit le pas qui le sépare de l'âge d'homme. Ce modeste destin individuel sert de caution à la vérité du témoignage historique et le tragique du drame collectif élargit le sens de l'événement personnel, car le jeune homme ne fait pas seulement une classique entrée dans la vie, il entre dans notre XXe siècle bouleversé. Honnêteté profonde et justesse de ton sont les qualités de ce petit livre. — Georges P.

Les tiroirs de l'inconnu, par **Marcel Aymé**; 14 × 21 cm, 272 p., 9,50 NF (Gallimard). — Ce roman, le premier que Marcel Aymé publie depuis dix ans, est discuté, dit-on; pour moi, je le regarde comme une réussite. Autrefois il arrivait souvent que le lecteur de Marcel Aymé se détachât après le deuxième tiers, comme si l'auteur lui-même s'était désintéressé de son livre dès le moment où il lui fallait cesser d'inventer, relier les pistes entre elles et préparer la conclusion. L'allégresse tombait. Ici, elle se soutient, sans affaissement, jusqu'à la dernière ligne de la dernière page. Drôle d'allégresse, d'ailleurs : grinçante et assez sinistre. Notre Buster Keaton traite les hommes comme un entomologiste traite ses sujets. Il n'en faut pas plus pour installer au cœur du roman une puissance de désintégration auprès de laquelle tant d'efforts si appliqués auxquels nous assistons d'autre part font une figure dérisoire. — D. G.

La tête en fleurs, par **Christine de Rivoyre**; in-16, 320 p., 9,85 NF (Plon). — Histoire fofolle plutôt que loufoque, dont le cadre est l'entourage d'une université de l'Etat de New-York. Aimables et trépidants tableaux de la vie américaine. Un roman néanmoins, et non pas seulement un repor-

tage déguisé. L'auteur s'est beaucoup amusée à l'écrire. Elle n'a pas honte de le montrer. Cela agace un peu au début; puis on se laisse gagner par le rythme, et par un charme relevé d'un zeste d'acidité. — D. G.

Jean Cocteau tourne son dernier film, par **Roger Pillaudin**; 14 × 20 cm, dessins originaux de Jean Cocteau, 176 p. (coll. « L'ordre du jour », La Table ronde). — Je n'ai pas à parler ici du film (qui est « Le Testament d'Orphée »); tant mieux. Ni de Cocteau; cela m'arrange. Seulement du reportage de M. Pillaudin : dans les coulisses du film, tandis que l'on tournait. Très amusant et très passionnant. A cet Eckermann souhaitons maintenant un Goethe à sa mesure. — S. G.

Le bonheur du jour, par **José Cabanais**; in-16, 208 p., 6,50 NF (Gallimard). — Prétendre que ce roman soit mince, c'est se laisser duper par sa qualité : à s'épaissir il s'épaissirait. C'est l'histoire de l'oncle Octave, découverte peu à peu et ramenée au temps du récit, à l'aide de quelques découvertes et surtout de ses propres souvenirs que le narrateur cherche dans sa propre durée et auxquels son propre présent, rêvant et songeant, donne une échelle commune. Ces énigmes qu'il y a dans les familles et qu'un accord tacite des témoins et des survivants réussit à tenir plongées dans l'oubli. Et puis ces images qu'un homme au cours de ses différents âges accumule sur son entourage et qu'il essaie un beau jour d'éclaircir d'une constante et même lumière, avec des zones qui demeurent dans l'ombre pour toujours et sans remède. Un livre charmant, mélancolique et secret; et un livre de race. — D. G.

La porte retombée, par **Louise Bellocq**; 14 × 21 cm, 304 p., 11 NF (Gallimard). — De droite et de gauche je lis que ce roman n'est pas trop bien écrit. Il se peut; mais tant d'autres, que l'on n'accuse pas, sont tellement plus mal écrits; et puis, dans les semaines qui précèdent les Prix, tous les coups, croirait-on, sont permis. Une vieille demeure provinciale va être vendue : la famille achève de se défaire. Les deux sœurs et le frère se réunissent une dernière fois, pour l'acte de vente, pour l'inventaire, pour le partage. Les voilà qui passent de pièce en pièce : le plan du livre se confond avec le plan de l'immeuble. Alors s'entremêlent à un présent dégradé jusqu'au sordide les souvenirs d'une enfance radieuse. L'imaginaire d'autrefois se confronte avec l'avilissement des existences manquées. Le temps du rêve et de l'espoir vient revivre dans l'actuel pour en souligner la décrépitude sans remède... Il peut y avoir de la convention dans la structure romanesque, dans les personnages : mais le sentiment de la désagrégation qui règle le rythme de ceux-ci et de celle-là est d'une qualité qui sauve le livre. — D. G.

Méduse et Cie, par **Roger Caillois**; 14 × 21 cm, 172 p., 8,50 NF (Gallimard). — L'affaire a commencé il y a quelque vingt ans avec une étude sur la mante religieuse qui devait être reprise dans « Le mythe et l'homme ». Relisez donc d'abord ces soixante pages. Elles vous prépareront aux analyses vertigineuses que nous apporte aujourd'hui Roger Caillois sur les ailes des papillons, puis sur les trois fonctions du mimétisme (travesti, camouflage, intimidation). Le thème central est qu'à certains instincts chez les insectes (ou même certaines formes, qu'il faudrait peut-être regarder comme des variantes de l'instinct) correspondent certaines créations mythiques de l'homme, — la nature s'étant offert le luxe d'user simultanément, à même fin, de deux moyens d'expression essentiellement différents. Dans trois notes liminaires, une conclusion et divers passages de commentaires, Roger Caillois use d'une manière éblouissante de l'extraordinaire art de l'exposé qu'on lui connaît. — S. G.

POÉSIE

JEAN LEBRAU présenté par Michel Maurette (Subervie) ; **COUCHANT par Charles Forot** (Nouvelle Collection du Pigeonnier, Subervie) ; **LE LENDEMAIN DES JOURS par Alliette Audra** (Subervie) ; **PURE PERTE par Pericle Patocchi** (Mercure de France) ; **SABLIERS par Magdeleine Labour** (Nantes, Chiffoleau). — **L'essai de vingt pages sur l'attachant lyrisme de Jean Lebrau que Michel Maurette vient de publier chez Subervie, dans la collection « Visages de ce Temps » dirigée par Jean Digot, contribuera, je l'espère, à mieux assurer la renommée de celui qu'il appelle fort justement le poète de la Corbière et dont il compare l'œuvre abondante et riche d'enseignements à « un champ d'une dimension inédite où les plantes et les fleurs rustiques s'intègrent dans le destin de l'homme ».**

Peu d'écrivains ont célébré leur terre natale avec autant de ferveur secrète et de mélodieuse pureté que l'auteur du Ciel sur la Garrigue, **de la** Rumeur des Pins **et de** Couleur de Vigne et d'Olivier. **On trouve dans le** Cyprès et la Cabane, **édité en 1922 au « Divan », d'Henri Martineau, ces dix vers d'une ravissante fraîcheur et d'un vif pouvoir d'évocation :**

Dans cette solitude où l'yeuse est partout
Je n'avais pour amis que le vent sur les pierres,
Et le cri d'un oiseau noir et blanc comme l'août,
Et le fort écroulé sous d'antiques lierres,
Dans cette solitude où l'yeuse est partout...

Pourtant la pâquerette en ce ravin sauvage
Trouve, pour y sourire, un peu d'herbe parfois,
Que l'azur automnal de flocons s'ennuage
Ou qu'ailleurs l'amandier refleurisse son bois...
Pâquerette cueillie en ce ravin sauvage...

Un tel poème montre excellemment que notre ami, dégagé de l'influence de son premier maître Henry Bataille, était déjà lui-même à trente ans et que ses dons d'artiste allaient de pair avec un véritable tempérament d'élégiaque. Depuis, l'indiscutable talent de Lebrau n'a fait que s'affermir et lui vaut aujourd'hui de nombreux admirateurs aussi bien dans le Béarn qu'il aime à parcourir, quand les duretés de la saison froide le chassent de son âpre village, que dans la capitale où, lorsqu'il y séjourne, on peut le rencontrer parmi les habitués du Cluny, du Café de Flore et du Royal Saint-Germain.

●

Charles Forot est comme Jean Lebrau un de nos plus authentiques poètes de la nature et l'un des meilleurs chantres du Vivarais duquel sont également originaires Louis Pize, Albert Flory et le grand sculpteur Marcel Gimond. Mais ce n'est pas son « Pigeonnier » à la longue terrasse ombragée de tilleuls ni ses bois aux somptueux feuillages dorés par l'automne qu'il chante dans Couchant, au seuil de sa soixante-dixième année.

Nous sommes, en effet, à la lecture de cet important ouvrage, transportés à Formentera, la plus petite, la plus méridionale et la plus sauvage des quatre îles Baléares où Forot habite maintenant six mois par an et se plaît à vivre au milieu des paysans et des pêcheurs, loin de son Ardèche aux sources bocagères et loin de ce Paris qui l'oublie beaucoup moins qu'il ne le pense, car il y possède encore quelques agissants fidèles.

Son inspiration rejoint ici celle du Provençal Emmanuel Signoret et celle du Catalan Pierre Camo pour exalter en des stances dignes de Moréas les clairs enchantements de la Méditerranée :

Un vent doré se joue aux rameaux d'oliviers,
Il découvre et caresse une face plus pâle :
Le paysage est tel qu'Amour vous le rêviez
Dans le scintillement d'une mer triomphale.

L'eau palpite et frémit et se marie aux cieux,
Cette eau d'un bleu nacré par ces heures sereines,
Et si divinement vivante que nos yeux
Y cherchent le reflet des dernières sirènes.

Les alexandrins substantiels, harmonieux, aimés de la mémoire et chargés de mystérieux prolongements abondent en ce recueil au titre simple et bref qui nous donne une leçon de haute sagesse, nous touche profondément et contient les poèmes les plus denses que Charles Forot ait jamais composés.

●

« Je ne sais rien qui ressemble davantage qu'un ruisseau à cette poésie », a écrit, en 1937, Francis Jammes présentant au public Voix dans le Renouveau et, douze ans plus tard, Edmond Jaloux nous a dit que le vrai royaume d'Alliette Audra est celui de la Résurrection et qu'elle ne considère la réalité des êtres et des objets que dans la lumière de ce grand matin apaisé.

Le Lendemain des Jours, copieux livre de vers de plus de deux cents pages, qui nous arrive après le Cahier Bleu où sont rassemblées

des lettres d'une exceptionnelle richesse d'âme et d'un étrange rayonnement, nous apporte une preuve nouvelle que ses deux illustres préfaciers ne s'étaient pas trompés; et le rêve y occupe une place de plus en plus vaste et de plus en plus essentielle, lié d'ailleurs à tous les parfums et à toutes les musiques de l'enfance. Il y a tant de pièces émouvantes dans ce gros volume plein d'anges, de jolies femmes, de jeunes filles, d'abeilles, de cygnes, de colombes, de lis, de perce-neige et de lilas, qu'il m'est particulièrement difficile d'en choisir une pour la citer; mais la Chaise Bleue **que voici a, dans ses rythmes fluides et son imprécise nostalgie, l'avantage d'éveiller l'espérance au cœur même du regret :**

La chaise bleue au fond d'un jardin vide...
Et c'est tout. Nul ne vient errer par là.
Les branches d'un thuya vert font des rides
Sur un ciel creux. C'est pire que le glas.

Et c'est doux cependant comme l'espoir
D'on ne sait quoi, à cause d'une chaise
Bleue où quelqu'un peut venir dans le noir
Sacré de la nuit, quelqu'un qui ne pèse

Que le poids de son âme et se rappelle
Les beaux étés qui n'en finissaient pas
D'être parfaits, une chaise plus belle
Que la bleue, et ces enfants dont les pas

N'étaient qu'amour, et quel Amour, près d'elle.

Alliette Audra appartient à la famille de Shelley, de Keats, d'Hugo Von Hofmannsthal, de Rilke, de Walter de la Mare et de William Butler Yeats dont elle a traduit naguère une trentaine d'admirables poèmes où se mêlent à merveille la puissance lyrique et la féerie.

●

Depuis la publication de l'Ennui du Bonheur **duquel j'ai rendu compte en février 1953, le Tessinois Pericle Patocchi nous a donné deux précieux cahiers de vers :** Gris Beau Gris **suivi de** Pour Faire Connaître mon Amour, **paru chez Seghers à la fin de 1954, et** Pure Perte **édité récemment par le « Mercure de France ». Ce dernier ouvrage, qui ne comprend pas moins de quarante-sept pièces divisées en neuf parties, témoigne d'une fraîcheur de sentiment peu commune, d'une sensibilité très délicate, d'un goût marqué pour les expériences spirituelles et d'une extrême subtilité de pensée. Les prestiges du songe**

dominent dans la poésie de Patocchi à la pureté souvent obscure, et il me semble que cette *Chasse* **est assez représentative de son inspiration secrète et raffinée :**

Un chien courait sur la plaine
dans un parfum doré
odeur de biche lointaine
route de sang lumineux.

Sous les roseaux des varennes
une biche attendait
une mort pure et sans haine
dans les brouillards matinaux.

Pris au piège du désir
le chasseur clamait sa peine
de ne savoir sortir
son bel arc de la fontaine.

Les poèmes que Magdeleine Labour a réunis dans son premier recueil : *Sabliers* **ont des charmes aussi personnels mais plus directement accordés aux sombres réalités de la vie quotidienne; et, qu'elle évoque les œillets pâles éclos au sol avare des dunes, l'étoile nommée Bételgeuse, chère à Marcel Ormoy, une Bruges de reflets et de feuilles mortes, le vol des corbeaux sous un ciel d'orage ou les déchirements de l'océan nocturne, sa voix triste et profonde nous retient toujours par la rigoureuse fermeté de ses accents.**

Philippe Chabaneix.

Ephémérimes, par Jean Berthet : Les Cahiers du Mouton Bleu. (Paris, 1 rue Pierre Mille.) — Le nouveau recueil que publie aujourd'hui l'heureux et toujours si spirituellement inspiré poète de « Testamenteries » couronné il y a quelques années par le prix Gérard de Nerval, s'orne d'un beau portrait dessiné par Jean Cocteau. Les deux poètes se recontrent souvent dans les jardins du Palais Royal. Jean Berthet a forgé un néologisme pour donner un titre suffisamment expressif et significatif à ces poèmes écrits au jour le jour pendant le mois de décembre 1958, résultat, nous dit l'auteur, d'un stupide pari fait avec lui-même. On souhaiterait qu'il en fût toujours ainsi pour la joie du lecteur détachant du calendrier de décembre à chaque éphéméride une éphémérime. Car nous retrouvons dans ces poèmes les qualités maîtresses d'un auteur qui, sous l'apparence de ne se jamais prendre au sérieux, de rire de soi, des choses et des autres, demeure toujours fidèle à la meilleure tradition classique. Il y a un art exquis dans ce savoir-faire si raffiné et qui se dissimule sous une désinvolture élégante, quelquefois grinçante d'ailleurs, l'ironie cachant les réactions douloureuses d'une sensibilité d'écorché. Berthet semble toujours se moquer. Il le fait sur le ton des meilleurs vers de nos plus grands fantaisistes, Toulet, Pellerin, mais il y a là seulement une parenté d'esprit, un goût rageur de mystifier. Et puis la chanson se transforme, on y perçoit un accent villonesque et dans les poèmes des derniers jours de décembre quelle gravité, quelle soudaine tendresse alternement avec le sarcasme, à l'ombre tout à coup de la mort évoquée.

Nos rives sont d'Armor, par **Marcel Pencalet** (Debresse-Poésie). — Les trois parties de ce recueil s'équilibrent dans un ensemble harmonieux. Nous louerons tout d'abord Marcel Pencalet d'user fidèlement d'une forme traditionnelle rigoureuse et savante et de l'emploi judicieux qu'il fait dans beaucoup de pièces des mètres mélangés, à l'exemple de La Fontaine et, bien avant, de Du Bellay. Son économie de moyens, la simplicité de son vocabulaire sont des garants d'un art très sûr et d'un métier très adroit. C'est par là que sa sensibilité de poète si profondément authentique et riche, se communique directement au lecteur et l'émeut à coup sûr. Ce livre qui chante l'amour nostalgique de la terre bretonne et la hantise de la mer, dans sa première partie se réfère aux sombres jours de l'occupation allemande. Le ton simple avec lequel Marcel Pencalet exprime alors sa douleur donne à ses sentiments une grande force communicative et à ses poèmes de la grandeur. Les paysages évoqués dans les deux autres parties suggèrent des états d'âme qui se traduisent par des symboles et se prolongent mystérieusement dans des chants tour à tour familiers et allusifs aux récits mythiques et légendaires de cette terre épique et romanesque.

Chants Prisonniers, par **Jean-Louis Vanham**, chez l'auteur, 14 avenue de Cambrai, Dilbeek (Brabant). — Ces chants prisonniers se pressent d'abord en rythmes brefs sur ces pages que, dès le livre ouvert, on tourne vivement, emporté par le mouvement lyrique irrésistible. Puis la cadence s'élargit, le chant devient plus grave et plus profond. Tant de vie fourmillante, végétale, souterraine, sanguine, se confronte tout à coup à l'ombre de la mort qui saisit toute chose, que l'on sait qui doit venir inéluctablement et qui surprend toujours. Mais le poète ne s'y attarde pas en complaisantes rêveries moroses. Le monde chaque jour renaît dans une perpétuelle innocence et dans une enfance perpétuellement renouvelée où l'homme retrouve toujours le reflet de la sienne dont il ne saurait jamais guérir. Nostalgies tendres et douces, certes, mais surtout chants d'amour, de vie spirituelle et profonde dans l'espérance et la foi aux promesses divines de résurrection immortelle. Cette poésie qui se présente à nous tour à tour avec la simplicité de la chanson la plus naïve et sous l'aspect d'une mélodie aussi plus grave, plus dépouillée, dans une inflexion presque plagale, est le produit d'un art très savant, subtil et concerté et dont le comble est qu'il se dissimule absolument, ne laissant apparaître qu'une expression qui nous semble tout à fait naturelle et spontanée.

Coffret ancien par **Claire du Tranoy** (Editions de la Maison des Intellectuels). — Le coffret ancien qu'ouvre pour nous Claire du Tranoy laisse échapper de précieux joyaux dont les gemmes irisées brillent de tous les feux du jour et selon l'heure et la saison nous restituent en leur sertissement très artiste des parures heureusement composées où les yeux charmés découvrent de mystérieuses correspondances entre les objets et les âmes. Mais cette poésie, qui n'est faite essentiellement que de beaux détails selon la définition de Voltaire que reprenait volontiers à son compte Paul Valéry, dépasse par ses prolongements secrets de rêve, l'évocation des paysages et des choses musicalement recréés dans un vers souple et mélodieux.

Terres d'Aube, par **André Sempoux**. Chez l'auteur, 49, rue des Petits Carmes, à Bruxelles I. — Cette brève plaquette de vingt poèmes est sans doute le premier recueil de vers publié par ce poète. Aucune indication d'œuvres précédentes n'est inscrite au début ou à la fin de ce livre. Tels, dans leur écriture dépouillée et directe, fidèle avec rigueur dans les deux premières parties aux disciplines classiques et qui tend, dans la deuxième partie et au début de la troisième, à s'en libérer un peu quant au mélange des mètres et aux jeux assonancés qui remplacent souvent la rime, pour y revenir, comme assagi, dans les quatre dernières pièces, ces poèmes nous révèlent un poète authentique, d'une sensibilité frémissante mais toujours pudiquement contenue et d'autant plus émouvante qu'elle s'exprime simplement, sans emphase, avec les mots les plus familiers, les plus usés, ceux

qui justement sont les plus chargés de sens.

Sacerdotales, par Jean Vuaillat. Subervie. — Il est toujours délicat pour un prêtre de publier des poèmes qui traduisent ses émotions personnelles dans sa particulière situation d'intermédiaire entre l'homme et Dieu. Nous avons cependant quelques exemples de parfaite réussite où le prêtre et le poète accordés dans le chant ont su donner la juste mesure à l'expression de tels sentiments : Louis Le Cardonnel, François Ducaud-Bourget, René Fernandot entre autres. Jean Vuaillat dans cette suite de poèmes d'un style sobre, dépouillé de toute emphase, où le vers bien scandé obéit aux lois rigoureuses de la prosodie classique, exprime avec bonheur et d'une façon simple et directe qui nous émeut d'autant plus sûrement qu'on y sent d'abord l'élan spontané d'une foi ardente, à travers son propre chant l'oraison universelle de l'homme souffrant vers Dieu rédempteur et consolateur. Ce livre ne pouvait évidemment qu'exprimer l'amour. Il le fait avec une vigueur contenue dans la souffrance et la joie, tout souffrance offerte, tout don absolu de soi devenant bonheur ineffable. C'est ainsi que traduisant et interprétant la liturgie quotidienne de l'ordinaire de la messe, Jean Vuaillat entraîne son lecteur qui participe par la seule magie de la poésie au mystère sacré qui renouvelle chaque jour le drame essentiel de la Passion.

Absente je me trouve, par Jeanne Milon-Capitan (Debresse-Poésie). — Si Jeanne Milon-Capitan prend quelquefois des libertés avec la prosodie traditionnelle, de telles infractions sont si volontairement concertées, le plus souvent commandées par un souci de musicalité verbale ou de propriété terminologique, qu'on ne saurait lui en chercher querelle. Le vers souple, bien mesuré, chante toujours juste. Jeanne Milon-Capitan ne va pas chercher midi à quatorze heures et ne vise pas à l'originalité à tout prix. C'est pourquoi sans doute son chant nous paraît si personnel, si juste tout en conservant son pouvoir d'audience universelle par l'usage des mots les plus quotidiens. Ce poète exprime d'autant plus intensément qu'il le fait avec pudeur et comme absent de soi-même, sans la moindre emphase et à travers des symboles simples et transparents, les tendresses refoulées d'un cœur souvent meurtri par la réalité mais qui garde au fond de soi le goût profond de la vie. Une lumière d'espérance ne cesse de briller au fond de l'ombre. — Jean Pourtal de Ladevèze.

THÉATRE

RUY BLAS, de Victor Hugo, mis en scène par Raymond Rouleau (Comédie-Française) ; **L'ETOUFFE-CHRETIEN, de Félicien Marceau** (Renaissance). — **Je le dis dès la première ligne pour être bien à mon aise : j'ai passé une très satisfaisante soirée à ce** Ruy Blas, **qui n'a pas rencontré, ni pendant ses répétitions, ni après sa première, un climat d'une parfaite sérénité. La Comédie-Française est un peu toujours dans la situation du Meunier de la fable : quelque parti qu'elle prenne — ou qu'on lui enjoigne de prendre — « les gens en parlent », comme dit La Fontaine, et quand les gens parlent, il arrive assez vite qu'on ne sache plus auquel entendre.**

Nous autres les « anciens », nous aurons toujours, et plusieurs des plus illustres l'ont redit à cette occasion, un faible pour Ruy Blas. **Soit. Mais enfin cela n'allait pas jusqu'à nous rendre inconcevable**

quelque renouvellement des agréments visuels du spectacle. Le plus fidèle des maris peut prendre plaisir à voir sa femme changer de robe, et même de coiffure. Ce n'est pas, me semble-t-il, parmi nous qu'ont retenti les objections les plus vives. Mais, pour une part au moins, chez ceux-là même qui accusaient notre Ruy Blas d'être tombé en désuétude, et qui brusquement témoignent à son endroit d'une fidélité aussi ombrageuse qu'inattendue.

Cependant, au moins dans le principe, c'est être fidèle aux drames de Hugo ou de Dumas que de les entourer d'une profusion de somptuosités. Les romantiques n'ont cessé de réclamer des décors riches et variés, des costumes exacts, des figurations nombreuses, des effets de musique et de lumière. Ils ont, sur tous ces chapitres, exigé le maximum de la scène de leur époque : clairs de lune, orages et foudre, illuminations de fête, foules de courtisans ou de conspirateurs, palais, cathédrales, cryptes géantes, balcons, loggias, forêts, soldats, gens du peuple, lavandières chantantes, et revenants des oubliettes; il leur a fallu tout cela, et bien d'autres choses encore. S'ils revenaient? mais je pense qu'ils ne seraient pas en peine d'annexer à leur service les ressources géantes de Cecil B. de Mille...

Et combien de fois les commentateurs universitaires ne nous ont-ils pas fait remarquer que les drames de Victor Hugo s'agençaient matériellement comme des opéras, y compris les finales avec chœurs?

Que s'est-il donc passé? Il faut, pour éclairer le débat, emprunter de tout autres lanternes, et se rappeler que Ruy Blas est le premier grand spectacle monté à la Comédie-Française depuis qu'il a été décidé de faire appel à des metteurs en scène n'appartenant pas à la Maison. Les répétitions ont été longues, et harassantes pour une troupe et un personnel de scène obligés de continuer pendant ce temps un service du soir très varié. Le metteur en scène s'en est donné à cœur joie (vous en feriez autant à sa place) avec le souci, rituel à notre époque, de réaliser quelque chose qu'on aurait jamais vu. Il a exprimé le souhait (le souhait d'un metteur en scène est un arrêt des destinées) qu'on engageât pour un rôle important un acteur honorable, certes, mais dont l'éclat ne s'imposait pas; un autre acteur, légitimement chéri du public et de la critique, a bruyamment abandonné son propre rôle en disant, et en croyant, qu'il ne pouvait jouer avec le partenaire nouveau qu'on lui avait imposé. Pendant toutes ces semaines, chacun dans la Maison, et cela fait beaucoup de monde, a pris fait et cause pour ou contre, et les journaux ont retenti d'échos à sensation. Finalement, tout le monde, ou presque, est arrivé au spectacle en esprit de combat, et j'en sais plus d'un qui, tout bardé de préventions, a boudé son plaisir. Comme il est arrivé cent fois dans son histoire, c'est de l'intérieur même de la Comédie que sont parties les impulsions hostiles à ses

propres intérêts et, je le dis comme je le pense, contraires à la fois au bon sens et à la justice.

De quoi se plaint-on? Il est entendu que nous ne pouvons plus, dans les mœurs actuelles, commencer à huit heures un spectacle coupé de quatre entr'actes qui ne finira qu'à minuit tout juste. Rouleau, comme il avait si admirablement réussi avec Cyrano, a inventé des dispositifs d'enchaînement qui permettent d'escamoter trois entr'actes. Grâces lui en soient rendues. L'un d'eux au moins — le premier — occupé, devant le rideau de changement par la Reine, arrivée dans un cérémonial et sous des joyaux de madone et que l'on débarasse, une à une, de ses inhumaines parures, est un tableau saisissant. On sait le goût pictural de Rouleau : il a demandé à la décoratrice Lila de Nobili de nous baigner dans Velasquez et Titien : qui pourrait trouver là matière à se fâcher?

Non, encore une fois l'ensemble est très beau, et souvent en accord profond (je pense notamment à l'acte des ministres) avec la sensibilité hugolienne.

On a voulu des interprètes jeunes : qui donc soutiendrait la thèse adverse? Finalement ils ont un peu porté, sur leurs épaules encore sensibles, une trop large part de l'hostilité préétablie. Et là, je ferai une petite querelle, non à Rouleau lui-même, mais aux mœurs du temps. Nous savons tous que le metteur en scène, à cette heure, est aussi souverain maître de ses acteurs que le chef d'orchestre de ses instrumentistes. L'acteur n'a plus son libre arbitre, on l'oublie trop. Et je voudrais que le metteur en scène, en avant-première, expliquât nettement comment il a conçu les personnages, et ce qu'il a exigé des comédiens. Je n'ai jamais vu qu'on reprochât aux premiers violons ou à la flûte le tempo insolite dans lequel ils auront pris, sous la baguette d'un chef d'orchestre non conformiste, l'allegretto de la 7e Symphonie.

Cependant on a fait grief à la charmante Claude Winter — si délicate de sa nature — du relief un peu accentué qu'avait pris cette fois le tourment amoureux de Maria de Neubourg : on a querellé un premier violon trop obéissant. De même pour le jeune De Stoop, Ruy Blas au regard intense, au visage sincèrement éclairé ou ravagé du dedans, à la sincérité sans faille. On l'eût voulu d'un débit plus rapide, et, Dieu me pardonne! qu'il eût mis une veste rouge et non point noire. Il a mis ce qui était décidé, il a suivi le métronome à la cadence imposée : en le querellant, on querelle la flûte disciplinée.

Deux ravissements : le Don Guritan d'Henri Rollan , qui — profil aigu, diction mordante, visage de pierre et de feu tout ensemble — s'est diverti à nous donner une réplique comique de son Maître de Santiago; et le Don César de Bazan de Jean Piat — arrivé trop tard dans la distribution pour que le chef d'orchestre fît autre chose que de

le prendre tel quel, avec sa belle prestance, son sourire éclatant, sa voix sonore, son ironie joyeuse, sa santé triomphante.

Même s'il n'y avait pas tout le reste : costumes, décors, trouvailles de toute sorte et ferveurs de tous, il vaudrait à lui seul le voyage.

●

On ne comprend pas grand-chose à la déconcertante aventure de l'Etouffe-Chrétien si l'on ignore — ou si l'on refuse — ce que la petite chronique raconte de la genèse de la pièce. Pendant la longue et triomphale carrière de la Bonne Soupe, Marie Bell qui demeure, et c'est tout à son honneur, tourmentée de l'amour de la tragédie, a donné à Londres des représentations de Phèdre et de Britannicus, et, comme elle aime l'audace — ce qui l'honore également — elle avait convié Robert Hirsch à jouer Néron. Or, il fut question cet été pendant quelques semaines que Robert Hirsch quittât la Comédie-Française. Et la chronique dit que cette idée d'une paraphrase grinçante, anachronique, sarcastique et dissonante de l'histoire Néron-Agrippine serait née de là : Marceau se serait amusé à rêver son divertissement à travers les talents et les personnalités de Marie Bell et de Robert Hirsch...

Les événements n'ont pas suivi le cours prévu... et nous avons eu l'Etouffe-Chrétien à travers la rondeur merveilleusement intelligente mais quand même toute saine de Francis Banche, et Agrippine à travers la minceur immobile et l'ironique détachement d'Arletty...

Certains déplacements de distribution dissolvent d'autant plus gravement une pièce que les acteurs sont, par eux-mêmes, excellents et originaux. Il faut attendre de lire cette réplique fantaisiste du Caligula de Camus — que serait-il advenu de cette pièce-là sans la rencontre de Gérard Philipe? — pour savoir, ou supputer, ce qu'elle aurait pu être... Pour l'heure, l'Etouffe-Chrétien ne nous a pas apporté le dessert qu nous avaient fait attendre l'Œuf et la Bonne Soupe... Partie remise : le menu peut encore nous apporter, qui sait? une glace-surprise ou un pousse-café.

Dussane.

IMAGES ANIMÉES

ZAZIE DANS LE METRO. — On entend un boum-boum vigoureux et frais en regardant un beau train foncer vers la ville de Paris avec une assurance tranquille pour ainsi dire jamais vue encore. Et ainsi file sous nos yeux le générique du film de Louis Malle fait avec le

dernier roman de Raymond Queneau. Cette ouverture d'une gaieté presque insolente signe l'ouvrage avec ses intentions. Il a, cet ouvrage, beaucoup pour lui. Il est fidèle à l'original, et cependant se l'approprie dans une clé particulière. Il a maintenu Zazie elle-même dans son état de fillette délurée au lieu d'en faire une Lolita. Cette fillette, je parle maintenant de la comédienne, joue ses tours au rythme indépendant qui est le sien, et ses exclamations sont d'un diable qui sort de sa boîte, comme un leit-motiv incongru et nécessaire. Autour d'elle, la farandole est mise en place avec une sûreté des effets et du mouvement général due à l'homogénéité d'une interprétation où pourtant chacun joue son petit air indélébile. Les épisodes du livre sont figurés, de l'arrivée de l'enfant à son départ vers la province, y compris, vers la fin, la descente aux enfers : mais ce n'est pas plate adaptation, c'est une transmutation au contraire. Cette transmutation est conçue en images avec, ma foi, quelque chose comme le maximum de la verve inventive. S'il y faut des références, alors choisissons-les classiques et de la meilleure qualité : des Pieds Nickelés au bon Mack Sennett qui vient de mourir. Et en même temps les justes usages de la langue vivante empruntée à l'original sont oralement confirmés en vingt passages. Enfin il y a des temps forts et de hauts moments, en particulier (« le Songe d'un rêve ») la séquence de la Tour Eiffel. Verve, pour le redire, élégance et vitalité : tel est ce très joli film, qu'il faut encore réputer, à sa façon, remarquable.

Le critiqueur en vient donc sans joie à ses quelques doutes. C'est ainsi qu'il se demande s'il fallait introduire des accents étrangers (Trouscaillon est Italien, ici, et changé en Mussolini aux dernières images) dans une saga de la vérité parisienne. Je suppose que, ce faisant, Louis Malle a voulu disposer des commodités du haut relief au long d'une commedia dell' arte. Je ne mets pas en cause ce qu'y gagne l'animation de sa bande dessinée, et si la représentation visuelle du roman est particularisée de cette façon, c'est la sienne et c'est son droit. Pourtant, je demeure indécis. On peut s'interroger de même sur la couleur, tantôt visible et généralement effacée; ou sur la musique et ses plaisanteries (il y a, en prime, un morceau de la partition des *Amants*, que je n'ai pas reconnu, mais je crois ce qu'on me dit) ; ou sur les changements de vitesse, répartis d'une manière qui peut aider ou non à la juste intelligibilité du récit; ou encore on peut s'interroger sur la richesse des cascades d'astuces, bien qu'à cet égard le mauvais spectateur ne puisse en dernière analyse s'en prendre qu'à lui-même. Il ne reste que deux objections assez sérieuses. La première porte sur un certain desséchement de l'original. *Zazie* me paraît figurer dans la série des romans de Raymond Queneau que définit la citation hégélienne inscrite en tête du *Dimanche de la Vie*; pour mémoire :

« ... c'est le dimanche de la vie, qui nivelle tout et éloigne tout ce qui est mauvais; des hommes doués d'une aussi bonne humeur ne peuvent être foncièrement mauvais ou vils ». Cette bonne humeur s'exprime dans une tendresse implicite et toujours camouflée, et cette tendresse ne m'est guère appraue dans le plaisant guignol ici proposé, d'autre part enviablement allègre. Mettons que j'aie tort, par l'effet d'un raffinement pointilleux, sollicité et déplacé. Où je crains de n'avoir pas tort du tout, c'est à me demander si le film est tout à fait intelligible à ceux qui, n'ayant pas lu le livre, ne peuvent y voir une illustration transposée. Sur une scène au moins, celle des deux femmes, je suis sûr de mon fait, et demeure sceptique sur l'effet de plusieurs autres. Il est donc fâcheux qu'une œuvre hautement originale, bien que dérivée dans son principe, manque à accomplir, narrativement, sa pleine autorité autonome. Je n'irai pourtant pas jusqu'à m'interroger sur ce que comprendront à Zazie dans le métro les spectateurs qui ont un petit impédiment sur l'œil, disons les habitants de Quimper-Loriot.

Les défauts eux-mêmes sont fâcheusement rares puisqu'ils sont l'envers de qualités fortes. Louis Malle a fait bien des progrès. Je rappelle qu'il a commencé par un exercice de style un peu naïf et tout à fait creux, Ascenseur pour l'Echafaud. Une sorte de vivacité verticale l'imposait tout de même à l'attention. Après, les Amants : un récital romantique, d'une aisance narrative et mondaine, curieusement distante, de plus gâché par les tics à la mode. J'avoue que je n'étais plus bien curieux des chemins que ce cinéaste emprunterait ensuite. Maintenant, c'est autre chose. L'addition demeure un peu dissonante, bien sûr, mais du moins chacun peut apprécier un créateur vigoureusement bien en vie, qui possède les ressources de son art, et qui sait surprendre le monde, n'étant pas une cruche, oh mais pas du tout.

ECOUTEZ OLIVIER TODD. — Sans joie aucune, j'allais me résigner, pour finir cette chronique, à voir un film de Clouzot intitulé la Vérité, audacieusement. Un bien meilleur sujet est apporté par le facteur au noircisseur de ces lignes sous les espèces d'un article de notre compatriote Olivier Todd paru dans le New Statesman du 5 novembre 1960. Il est peu ordinaire qu'aille se réfugier là-bas le seul texte censé que je sache sur l'ensemble du cinéma français de ce temps-ci, et pourtant il ne faudrait pas s'en étonner trop. Complicités de clan, égarements de la prétention, ravages de la mode ont réduit chez nous la réflexion sur le cinéma, dans les quelques lieux où je suppose qu'il faut bien continuer de chercher un petit manger, à n'être plus guère étayée que sur les mots de passe de la sénilité précoce. Eh bien, Todd, avec une vigueur calme et lapidaire, remet ce petit monde à sa place, modeste. Suivez ce bon guide. Tout a commencé, rappelle-t-il, avec les absur-

dités auto-publicitaires d'Astruc (caméra-stylo, etc.), et il y en avait en effet le germe des vices actuels dans les épouvantables Mauvaises rencontres. Sur quoi des pauvrets qui n'ont pas lu dix livres avec attention jettent feu, flamme et leurs cahiers de cours sur le cinéma, citant au hasard de leur loterie mentale n'importe qui pour justifier n'importe quoi, « Welles, Cocteau, Bunuel, Visconti étant imposés pour parrains à un nouveau groupe hétéroclite ». La plupart des ouvrages conçus dans cette fièvre d'adolescents étiques ont été, dit leur juste commentateur, « formidablement prétentieux et commerciaux de la pire manière ». Todd me paraît bien résumer ce remue-ménage inconséquent quand il y voit un poujadisme de Saint-Germain-des-Prés.

Tant de bruit risque de rendre injuste envers deux œuvres attachantes, que le rédacteur occasionnel du Statesman, avec raison, isole : les Quatre cents Coups (bien qu'on puisse exagérer les mérites d'un film dérivé de Vigo, et comme si le temps passé depuis Zéro de Conduite en avait anémié la poésie), et A bout de souffle. Reste, bien sûr, le cas Resnais, mais, comme Olivier Todd, je me demande si ce cinéaste (d'ailleurs indépendant des groupuscules, et ses premiers essais sont bien antérieurs à leur assemblage) ne gagnerait pas à une solitude relative plutôt qu'à se perdre dans l'intellectualité, celle de Robbe-Grillet maintenant. Je n'ai pas à en être juge, et ne fais que poser une irritante question. En ce nouveau collaborateur de celui qui est sans doute notre meilleur cinéaste je n'ai jamais pu voir sérieusement un romancier (sinon, il n'aurait guère besoin de tant souffler sur son échafaudage théorique pour être sûr qu'il est toujours là), mais on peut soupçonner, derrière le conteur débile, un scénariste astucieusement appliqué. A part Resnais et les deux films susdits (mais qui laissent bien perplexe sur l'avenir de leurs auteurs), Todd note avec raison que le dernier film fait en France par un Français qui mérite d'être dit, dans ses limites, admirable, est le Trou, de Becker, qui n'est plus parmi nous; de sorte que l'on ne se trouve plus ensuite qu'en présence de recherches et d'essais entrepris extra muros, d'ailleurs généralement remarquables : Rouch en Afrique, Reichenbach en Amérique, Marker en Sibérie (puis en Israël, d'où il rentre). Parallèlement, ce que voient de leur pays les autres cinéastes français me paraît, comme à Todd, presque toujours marginal au mieux, artificiel et aussi faux que strident. La Française et l'Amour « ne vaut même pas un Sacha Guitry moyen », et « c'est seulement par accident que l'on rencontre un être humain reconnaissable — par exemple l'ancien combattant néo-fasciste de l'Affaire d'une Nuit s'apprêtant à défiler vers l'Etoile ». Moins d'insanités de chapelles, quelque tendresse pour les hommes, et — Louis Malle et Raymond Queneau soient loués — enfin de l'humour : le cinéma français ira mieux. Il aura même cessé,

quand nous en serons là, de proclamer et de promener, de festival en festival, le décalque à rebours de la grandeur. Olivier Todd, merci.

COMPLEMENTS ET CORRECTIFS. — Jacques Demy. Un lecteur messin me signale un oubli. J'avais en effet omis le premier court métrage de ce cinéaste, les Sabotiers du Val de Loire. Je ne l'ai pas vu. Mon correspondant le trouve admirable (ce n'est pas, d'ailleurs, une opinion isolée). Il ajoute que Lola, le premier long métrage de Demy, « contrastera étrangement avec un certain cinéma en vogue ». — Pierre Kast. Autre fâcheuse omission. Son premier long métrage n'est pas celui duquel il a été rendu compte, mais Un Amour de Poche. D'autre part, sa Petite tyrannographie portative pour Raymond Queneau n'est pas un livre, mais un texte sur la censure paru dans les Cahiers du Cinéma. Je n'aurais pas découvert cette erreur sans la curiosité d'un Londonien attentif, Stanley Chapman. — Télévision. Il est honnête de corriger aujourd'hui ce qui a été dit le mois dernier des effets de la censure indirecte à la R.T.F. Le ton est maintenant plus libre, plus détendu. Il faudra voir. — André Dhôtel. Lu, de cet auteur, Rimbaud et la Révolte moderne (Gallimard, 1952), quelques jours après avoir noté l'essence non chrétienne de l'Aventure. Découvert là une méditation sur la lumière et l'œil. Le rapport entre cette méditation et ce film ne s'impose, bien sûr, qu'à celui qui le recherche. Tout de même, la lumière et l'œil, c'est intéressant, et puis le secret d'une œuvre romanesque fort belle, s'il est bien là, ce n'est pas inintéressant non plus. Je vous dis ça comme ça.

Jean Queval.

ARTS

LES EXPOSITIONS. — LES SOURCES DU XXe SIECLE (1884-1914). — (Exposition du Conseil de l'Europe au Musée d'Art Moderne.) C'est la sixième exposition du Conseil de l'Europe. Après l'Humanisme à Bruxelles, le Maniérisme à Amsterdam, le XVIIe siècle à Rome, le Rococo à Munich, le Romantisme à Londres, c'était le tour de la France. Jean Cassou, Commissaire de l'Exposition de Paris, en a fixé le thème avec pertinence. Nulle part mieux qu'ici on ne pouvait disposer d'exemples aussi nombreux pour étudier les sources de l'art au XXe siècle.

1884-1914 (car c'est en 1914 que l'on s'accorde à faire commencer le XXe siècle). Trente années seulement. Mais ces trente années sont si riches, elles voient naître tant d'œuvres, bonnes ou mauvaises, tant de mouvements, tant d'écoles, de révolutions plastiques, de découvertes

ingénieuses ou non, d'illuminations, de condamnations, de réprobations et d'approbations, qu'elles suffisent à faire de ce rassemblement une sorte de Musée énorme, passionnant à visiter, mais dont la connaissance, même superficielle, demande plusieurs jours d'attention. Il n'est donc pas question ici de le décrire. Il faut aller le voir. Nous en soulignerons seulement le caractère souple et impartial. Le nombre de tableaux choisis pour représenter chaque artiste n'est pas fixé de façon immuable comme dans certains Salons. Quelques peintres se trouvent un peu sacrifiés : Marquet par exemple. D'autres trop généreusement traités. Mais le libéralisme entraîne toujours un peu d'injustice. Autre démesure : la France qui est l'hôte, a voulu recevoir ses invités européens sur un pied d'égalité. Cette égalité peut bien éclater en métrage sur les murs, nous ne la sentons pas inscrite dans les œuvres. Les Conservateurs des Musées étrangers d'art contemporain nous reprochent toujours de ne manifester d'intérêt que pour l'Ecole Française. Cette fois encore, en toute bonne foi, malgré les Münch, les Ensor, les Kandinsky, les Grosz, les Futuristes Italiens, l'excellence de l'Ecole de Paris nous paraît éclatante. Nationalisme? Affinité? Ou certitude d'une supériorité incontestable?

Parmi tant de peintures, la section des Arts Appliqués, apporte une merveilleuse impression de détente. Détente par contraste. Majorelle, Horta, Vallin, Gallé, nous stupéfient encore et le jour n'est peut-être pas loin, où ils nous enchanteront. Mais aucun tableau des salles voisines ne pourrait décemment être accroché aux murs des reconstitutions que l'on nous présente. Ils vont à contre-courant de la peinture qui leur est contemporaine et ils ne s'en soucient guère.

L'architecture au contraire a déjà pris le bon départ. Ce sont les débuts de Perret, de Wright et de Gaudi.

Au catalogue, excellente préface-analyse de Jean Cassou.

LA PEINTURE ITALIENNE AU XVIII° SIECLE, au Petit Palais. — Cette Exposition est l'aboutissement de plusieurs années d'efforts. Elle avait d'abord été rêvée en France comme une Exposition de Venise au XVIII° siècle. Canaletto, Bellotto, Guardi, Longhi, Tiepolo, Piazzetta, fêtes, gondoles et masques pouvaient suffire à séduire le public de Paris. Mais les Italiens préfèrent que leurs grandes Expositions à l'étranger sortent des sentiers battus. Leur Moyen Age, leur Renaissance, sont d'une telle richesse, qu'ils étouffent le reste dans leurs Musées. Ils aiment mettre en lumière, dégagé de ces valeurs vedettes, tel ou tel aspect moins bien connu de l'esthétique italienne. C'est ainsi qu'ils ont déjà organisé au Petit Palais une exposition remarquable sur le Haut Moyen Age Italien. Cette fois, à côté de la grâce et de l'arabesque du XVIII° siècle vénitien, ils ont souhaité montrer le côté solide

et réaliste des artistes des autres régions. Toute l'Italie est là, cloisonnée en provinces, et il faut féliciter Mme Kahn, d'avoir su avec tant d'art présenter l'une après l'autre ces Ecoles.

Les Français centralisateurs peuvent être déroutés par ce morcellement. Pour l'Italie c'est répondre à la vérité même que de séparer Naples de Rome, de Venise, de Gênes, de la Lombardie, de Bologne, de Florence.

De toutes ces provinces, c'est tout de même Venise qui triomphe avec ses valeurs sûres. Le choix présenté au Petit Palais, et dont les Italiens eux-mêmes sont responsables, est profitable à Guardi (avec sa suite de la vie de Tobie de l'église de l'Ange Raphaël) à Canaletto (qui ajoute à ses « vedute » de Venise quelques paysages anglais où l'on respire encore l'air vénitien), à Longhi avec ses scènes humoristiques de la vie quotidienne, à Piazzetta avec ses beaux dessins, à Tiepolo avec ses dessins et ses gravures. Rome est aussi en bonne place grâce à Pannini, pompeux avec élégance (notons que le Pannini du Louvre est le meilleur Pannini exposé) et à Piranèse. Avec ses gravures et ses planches, Piranèse règne dans une salle entière qu'il emplit de la somptuosité de sa technique inimitable et de la profondeur de ses architectures. La série des Prisons, moins répandue que les antiquités de Rome, reste son chef-d'œuvre.

Gênes à Magnasco et c'est une aubaine pour les Parisiens réduits au seul Magnasco du Louvre que de découvrir un tel ensemble de cet artiste, si hanté de visions démoniaques mais si habile technicien que sa facture veloutée fait de sujets de cauchemar des scènes de fantaisie poétique.

L'Exposition s'achève sur la Lombardie, lieu d'élection des peintres de la réalité, avec Ghislandi, Cliper, Céruti.

Ainsi se déroule dans sa diversité, ce panorama italien du XVIIIe siècle. Isolé des chefs-d'œuvre qui l'entourent sur le sol même de l'Italie, il apporte une nouvelle preuve de la vitalité créatrice d'un des peuples les plus artistes de la terre.

AUDUBON : Centre Culturel Américain de la rue du Dragon. — La visite de l'Exposition Audubon est une joie. Si la nature dans les deux Amériques est souvent hostile à l'homme (même en Amérique du Nord avec le poison-ivy), les oiseaux y sont un pur enchantement. La variété de leurs races, la beauté de leurs couleurs, l'originalité de leurs formes, ravissent le visiteur et lui font découvrir une autre Amérique, miraculeusement poétique par les habitants de son ciel.

Malheureusement les races d'oiseaux s'usent, certaines disparaissent et quelques-uns des animaux ravissants que le naturaliste Audubon a minutieusement décrits n'existent peut-être plus, ou ne se trouvent

que dans les parcs naturels. Ce témoignage n'en a que plus de prix. Fidèle et précis dans les moindres détails comme le meilleur des naturalistes, Audubon n'isole pas les oiseaux dans l'espace. Il les présente dans le cadre de cette Amérique romantique où il a pu les étudier et où les Indiens eux-mêmes paraissaient être des bipèdes emplumés.

J.-J. Audubon, français d'origine, né à Haïti, fut élève de David à Paris en 1795 et 1796. Quand il partit pour l'Amérique, il avait le long fusil de l'explorateur et les cheveux du poète. Il fit paraître de 1827 à 1838 son grand ouvrage sur les Oiseaux d'Amérique, qu'il compléta en 1848 par un recueil sur les quadrupèdes de l'Amérique du Nord. Il partageait sa vie entre Londres, Paris, l'Amérique, multipliant les planches et les études. S'il n'a pas exécuté tout seul le décor dans lequel il place ses modèles, c'est lui qui était responsable de leur composition. Derrière les animaux d'Audubon, on voit tantôt une haute montagne, tantôt une plaine dorée, tantôt un grand lac sauvage bordé de roseaux comme les aimait le douanier Rousseau. Et l'on se prend à rêver comme devant le paradis perdu.

Lucie Mazauric.

François d'Orbay, par **Albert Laprade**. (Paris, Vincent Fréal, « Les Grands Architectes » 1960.) — Voilà un livre d'érudition architecturale passionnant et passionné. Il est rare aujourd'hui de trouver cette flamme chez un érudit. La plupart de ces livres d'images commentées qui remplacent maintenant les livres d'érudition, sont écrits sur un ton de parfaite indifférence et ne se soucient pas de prendre parti. Cet ouvrage se rattache plutôt à la bonne tradition du XIXᵉ siècle, où les critiques d'art, ardents, convaincus, batailleurs même, défendaient leurs thèses avec véhémence.

Une sorte de solidarité d'architectes semble s'être nouée entre M. Laprade et son sujet François d'Orbay. L'auteur sait, par métier, combien l'injustice a vite fait de se glisser dans le baptême d'une grande œuvre. Toute entreprise qui réussit ne manque pas de parrains et le nom couvert de gloire n'est pas toujours celui du véritable inventeur. Cela est vrai de nos jours, c'était peut-être plus vrai encore sous Louis XIV, quand l'architecture officielle était dans les mains de quelques hommes puissants à qui l'on rapportait tout. Mais on ne prête qu'aux riches.

Cette étude, sérieusement menée, nourrie aux bonnes sources, abondamment inspirée par des documents d'archives, est un plaidoyer éloquent en faveur de François d'Orbay et nous incline volontiers à lui rendre une part importante dans la construction de la Colonnade dite de Perrault et de nombreux aménagements de Versailles.

Les dessins, projets et plans réunis dans cet ouvrage paraissent convaincants et il est probable que la part prise par le médecin Claude Perrault, frère de Charles, dans l'achèvement de la Colonnade du Louvre est plus modeste que l'histoire ne le rapporte.

En revanche, cet ouvrage permet de rendre justice à François d'Orbay, à sa puissance d'invention, à son travail acharné, à son sens très personnel du classissisme architectural.

La Renaissance que nous a léguée Vasari, par **Jean Rouchette**. (Paris, Les Belles Lettres, 1959.) — Cette étude des Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs de l'Italie par Vasari est peut-être l'amorce d'une édition critique d'un des bestsellers du XVIᵉ siècle. Vasari est ici replacé dans son temps et l'on a essayé d'y définir sa pensée religieuse, philosophique, ses goûts esthé-

tiques et sa morale, d'après ce qu'il nous laisse paraître dans ses Vies.

C'est un travail important, sérieux, très attachant, mais peut-être un peu trop systématique et qui rend mal compte de cette liberté charmante par laquelle Vasari changeait de manière et parfois d'opinion en changeant de sujet.

Les peintres impressionnistes, par **Maurice Serrulaz.** (Paris, Tisné, 1959.) — Ce petit livre est un résumé très complet de l'histoire de l'Impressionnisme, de son influence sur les contemporains et sur ceux qui vinrent par la suite, des réactions qu'il fit naître dans tous les sens. Il est bien fait, clairement écrit, savant sans pédanterie. Il peut servir de guide à ceux qui ne veulent pas entrer dans le dédale infini des archives de l'Impressionnisme. Il est complété par de courtes notices biographiques.

Dürer, l'homme et son œuvre, par **Marcel Brion.** (Paris, Somejy, 1960.) — Il n'est pas simple de parler de Dürer. Sa grandeur le décale par rapport à ses contemporains. Son art participe à la fois du Moyen Age et de la Renaissance. Son génie, d'expression multiple, se tourne en même temps vers le passé et l'avenir. Il accepte tous les héritages, le païen comme le chrétien, mais il entend comprendre et résoudre à sa manière les problèmes du monde qui naît sous ses yeux. Il a tous les dons, toutes les facilités, toutes les curiosités tous les enthousiasmes et la volonté de se faire entendre partout par ses œuvres et par ses écrits. Mais il est fragile aussi dans sa santé et dans son équilibre moral vite gagné par l'inquiétude et, la gloire atteinte, ses œuvres prennent plus d'une fois les traits de la mélancolie.

Avec beaucoup d'humanité, de science et de tact, M. Brion a tenté et réussi cet essai d'exégèse de Dürer. — L. M.

MUSIQUE

« LE ROI DAVID » A L'OPERA. — Le Roi David **d'Arthur Honegger est donc entré au répertoire de l'Opéra. On en est heureux, bien sûr, car la valeur de l'ouvrage est certaine; outre cela, il marque une date, puisque c'est lui qui, le 11 juin 1921 apporta à son auteur, jusqu'alors inconnu du grand public, la consécration d'un succès retentissant. Toutefois, on peut se demander s'il n'eût pas mieux valu, aussi bien pour le répertoire de l'Académie Nationale de Musique que pour la mémoire du compositeur, choisir plutôt** Judith, **son second oratorio, également composé sur un poème de René Morax pour les représentations du théâtre vaudois du Jorat. En effet,** le Roi David, **même sous la forme définitive pour grand orchestre symphonique, créée à Paris le 14 mars 1924, sous la direction de Robert Siohan, souffre, surtout au théâtre, dans la forme dramatique, d'un défaut qui n'est plus celui de** Judith. **Il est fait, comme une mosaïque, de la juxtaposition de courts morceaux séparés, reliés les uns aux autres par un texte parlé. Dans l'oratorio, c'est un récitant qui les dit; au théâtre, ce sont les personnages, acteurs du drame. Mais ce drame reste assez décousu, car les épisodes se succèdent sur la scène, sans lien entre eux, comme une suite d'images projetées sur un écran. Il n'y a dans la partition que les lamentations des femmes d'Israël, apprenant la mort de Saül**

et de ses fils succombant sous les coups des Philistins aux monts de Guilboa, qui offrent un développement considérable; encore le paraît-il surtout à cause de la brièveté des numéros qui le précèdent et le suivent. Cette structure morcelée engendre en conséquence une difficulté sérieuse de mise en scène. Il a fallu beaucoup d'ingéniosité à M. Sarrazin qui monta d'abord l'ouvrage à Toulouse, pour la résoudre. Le décor à transformations de M. Melat est lui aussi combiné avec adresse. Ainsi donné à Toulouse par les soins de la Réunion des Théâtres lyriques de province, l'ouvrage a paru dans ces mêmes décors sur les diverses scènes de la Réunion, avant de venir chercher à Paris une consécration, bien due à la réussite de tant d'efforts conjugués. Mais ce qui allait sur les théâtres de province va moins bien sur le très vaste plateau de l'Opéra. On a paré pour le mieux à cet inconvénient en déployant une figuration considérable, en donnant aux danses (dont la réalisation fut confiée à Mlle Janine Charrat) un rôle qu'elles ne pouvaient avoir primitivement. Ces artifices ne vont pas sans inconvénients. Ils ralentissent l'action et, réduisant la proportion accordée à la musique, qui reste cependant l'élément essentiel, celle-ci se trouve en quelque sorte rabaissée au rang d'une musique de scène pour un drame parlé. A la vérité, la musique d'Arthur Honegger conserve une telle verdeur, une telle force juvénile qu'elle entraîne tout et que même paraissant plus hachée, plus réduite, elle n'en garde pas moins la primauté pour le spectateur.

Un autre inconvénient est qu'il a fallu doubler les personnages, qui sont ici un chanteur ou une cantatrice, là un comédien, ailleurs un danseur. David est d'abord figuré par un très jeune homme jusqu'au moment où il abat Goliath, puis pour la danse devant l'arche par un danseur, enfin par un comédien dans la force de l'âge dans la seconde partie du drame : « David roi ». C'est à l'orchestre de l'Opéra et aux chœurs, dirigés par M. Pierre Dervaux, que revient la part essentielle d'une réussite incontestable. Le dynamisme — le mot est à la mode, mais il est bien ici celui qu'il faut — de la partition a été rendu sensible par les soins d'un chef qui est aujourd'hui non seulement l'un des meilleurs que nous ayons en France, mais très certainement aussi l'un des meilleurs du monde. La magnifique formation constituée par cet ensemble instrumental et choral de l'Opéra s'est donnée avec foi à la tâche qui lui incombait. Parmi les solistes je citerai Mlles Andrée Guiot, Denise Scharley et Jacqueline Silvy; dans les rôles parlés : MM. Dominique Rozan, excellent David-roi; Guy Bousquet, jeune et impétueux David; Sorano (Saül), J. Degor (Samuel), R. Bret (Jonathan); Mlles Henriette Comte (Mical), Simone Turck (Bethsabée).

IDA RUBINSTEIN. — Au lendemain même de cette entrée du Roi David au répertoire de l'Opéra, on apprenait la mort, survenue à Vence trois semaines plus tôt, d'Ida Rubinstein. Que son nom se trouve ainsi rapproché de celui d'Arthur Honegger, la coïncidence semble voulue par le destin : le dernier ouvrage qu'elle commanda, qu'elle créa avant de renoncer à la scène dès le début de la guerre de 1939, fut précisément en effet la Jeanne au Bûcher d'Arthur Honegger, lui aussi entré au répertoire de l'Opéra il y a quelques années. Elle l'avait créé à Bâle en mai 1938, avant de le donner à Orléans puis à Paris l'année suivante; mais en 1927, à l'Opéra, elle avait été la principale interprète d'une autre de ses commandes : L'Impératrice aux Rochers de Saint Georges de Bouhélier, dont elle avait demandé la musique de scène à Honegger. Du même musicien, en 1931, ce fut Amphion sur un poème de Paul Valéry qu'elle créa; et enfin en 1934 le même poète et le même compositeur lui donnaient Sémiramis.

La liste des autres ouvrages dus à l'initiative, au mécénat d'Ida Rubinstein est éloquente : en mai 1911 ce fut le Martyre de saint Sébastien de Gabriele d'Annunzio et Claude Debussy. L'année suivante, Hélène de Sparte d'Emile Verhaeren et Déodat de Séverac. En juin 1913, la Pisanella de Gabriele d'Annunzio et Ildebrando Pizetti. En juin 1920, Antoine et Cléopâtre, musique de Florent Schmitt sur la traduction d'André Gide. En juin 1922, Arthemis troublée, de Bask-et Paul Paray; en juin 1926, Orphée de Victor Segalen et Roger Ducasse. En 1928, le Baiser de la fée d'Andersen-Stravinski, le Boléro de Maurice Ravel, et le David d'A. Doderet et Henri Sauguet. En 1934, Perséphone de Gide-Stravinski, et Diane de Poitiers d'Elisabeth de Gramont et Jacques Ibert. Elle avait également commandé à Florent Schmitt le ballet avec chœurs Oriane la sans égale, sur un livret de Mme Claude Séran; mais le matériel ne put être prêt en temps voulu, et ce fut finalement Jacques Rouché qui monta l'ouvrage à l'Opéra en janvier 1938 sous le titre Oriane et le Prince d'Amour.

Cette liste est plus éloquente que tout commentaire. Ida Rubinstein était de ces êtres que toute difficulté séduit et stimule. Sa volonté était indomptable; elle en a fait preuve tout au long de sa vie, triomphant d'un accent qu'on aurait pu croire impossible à discipliner et dont elle sut se débarrasser assez bien pour interpréter le rôle de Marguerite dans la Dame aux camélias et pour dire ensuite les textes de Valéry et de Claudel dans les ouvrages qu'elle leur avait demandés. Mais cette artiste qui avait tenu une telle place dans l'histoire du théâtre de ce temps a voulu le silence complet sur les vingt dernières années de sa vie, uniquement consacrées à la charité, et la mort l'a prise subitement à Vence où elle s'était retirée dans une solitude absolue.

L'Opéra-Comique a repris les Noces de Jeannette **et créé** la Locandiera **d'après Goldoni, musique de Maurice Thiriet. Cette reprise et cette création ont été accueillies avec succès. J'en parlerai dans ma prochaine chronique.**

René Dumesnil.

Introduction à l'Harmonie de Rameau, par R. Suaudeau. (Publication de l'Ecole Nationale de Musique de Clermont-Ferrand). — Que la pensée de Rameau ait évolué, on n'en peut douter puisque lui-même avoue avoir « tergiversé » longtemps; et le fait est qu'existent de nombreuses différences entre le « Traité de l'Harmonie », de 1722, le « Nouveau Système de Musique théorique », de 1726 d'une part, et les deux autres ouvrages capitaux, publiés plus tard : la « Génération harmonique » (1737) et la « Démonstration du Principe de l'Harmonie » (1750). C'est une explication claire de ces variations et des raisons qui les ont déterminées que M. R. Suaudeau fournit dans ce petit ouvrage, indispensable à qui veut étudier l'œuvre théorique de Rameau.

Musique platonicienne, par **Georges Arnoux.** (Edit., Dervy, 1, rue de Savoie Paris, 296 p., NF 19,50). — Le sous-titre : Ame du monde, résume l'idée platonicienne reconnaissant à la Musique une valeur non seulement esthétique, mais intimement plus large, et qui en fait, mieux que le symbole, l'image même du monde, car elle en reflète exactement le principe. M. G. Arnoux cite en épigraphe une phrase de Heidegger qui définit son propos : « Y a-t-il une possibilité pour que dans le crépuscule nous puissions saisir quelque chose de ce qui a été l'aurore? Y a-t-il quelque chose qui, dans le dernier moment, réponde au premier moment? Nous sommes peut-être dans une nuit qui va précéder un nouveau jour... Est-ce que dans cette nuit nous ne pouvons pas avoir quelques clartés sur ce qui fut l'aube de la pensée humaine et sur l'originaire à venir? ». Or la leçon platonicienne propose un schéma simple. Et c'est le mérite de M. Georges Arnoux d'avoir exposé, en termes assez clairs, l'essence même de la pensée de Platon sur les Nombres; d'avoir surtout — m'a-t-il semblé — montré « l'impuissance où nous sommes d'un partage équitable du monde des sons » et le « gros intérêt de la solution pythagoricienne ». On retiendra particulièrement les pages 113, 114 et 115 sur la structure pentaphone. Questions évidemment ardues, mais traitées d'une manière vivante par un esprit qui s'élevant au dessus des préjugés, s'efforce d'ouvrir la voie d'un renouvellement auquel la musique moderne aspire.

« Recherches » 1960, **La vie musicale sous les rois bourbons** (Edit., A et J. Picard, 228 p.). — Cet intéressant volume — premier d'une série de publications probablement annuelles on le souhaite — présente l'inventaire des découvertes historiques, techniques, esthétiques concernant la musique classique française. Elles sont l'œuvre du groupe « Histoire et Musique » réunissant de jeunes chartistes adonnés à l'érudition musicale, anciens élèves du Cours supérieur d'Histoire de la Musique et du Cours de Musicologie de M. Norbert Dufourcq au Conservatoire de Paris. On ne saurait trop louer l'initiative de ce maître, et sa réussite. Il a su communiquer à ses disciples sa propre foi et l'on peut déjà juger par les résultats acquis la qualité de son enseignement. L'école française des XVIIe et XVIIIe siècles si longtemps méconnue — ou même inconnue — reprend grâce à lui le rang auquel elle a droit et qui l'établit au niveau si élevé des autres manifestations de la culture française dans la même période.

HORS FRONTIÈRE

DE L'AMERIQUE, DES INDIENS, DES MOUCHES, ET DE MILLE AUTRES PAYS, ETRES OU CHOSES. — Me voici assailli de livres d'inégale valeur, ayant trait à des sujets identiques, à des contrées proches (même si des milliers de kilomètres les séparent : tout est relatif), parfois aux mêmes pays ou aux mêmes races. Quelques-uns valent (à mes yeux) de longs développements. Pour d'autres, ce serait faire preuve de sympathie pour l'auteur que de n'en pas parler (mais il ne saura jamais que c'est pour cela que je suis demeuré silencieux devant son œuvre; il croira plus volontiers que c'est d'émerveillement ou, à tout le moins, de méditation, ou peut-être encore de jalousie).

Souvent, un ouvrage est séduisant durant de longues pages et puis, brusquement, c'est la chute. On en ignore la cause; peut-être s'agit-il tout simplement de fatigue : celle de l'auteur ou celle, également plausible, du lecteur. Si l'on veut tenter d'expliquer les sentiments contradictoires qui vous agitent alors, il faudrait de multiples commentaires. On est prêt à les rédiger lorsqu'on s'avise que quelques lignes suffiraient. Alors...

Un exemple : « Des Indiens et des mouches », par le Dr Raymond Fiasson (1).

L'aventure que celui-ci a vécue est grandiose. Venu au Vénézuéla pour étudier l'étrange maladie qui affecte les chevaux des meneurs de troupeaux et les métamorphose en « danseuses de la mort », il est amené à s'enfoncer dans les Llanos, à franchir des cours d'eau inconnus des géographes, à braver la mort mille fois, et la maladie, et l'enlisement.

Son récit est tentant et pourrait être captivant si Raymond Fiasson avait trouvé une unité de style. On y lit de fort beaux passages : « Le besoin de satisfaire à la vanité des princes, comme le souci d'apaiser la colère des dieux, prend des formes plus tristes et plus brutales quand les gens ont faim; à dire vrai, les manifestations de l'art ne s'épanouissent bien que dans les communautés humaines satisfaites, j'allais écrire heureuses. »

Parfois, un trait d'humour détend : « (parlant d'un aventurier) il avait rendu visite à l'archevêque de Caracas en lui offrant de construire une cathédrale à ses frais, à la condition cependant que son nom s'étalât en lettres de néon au-dessus de la rosace. »

Les descriptions des mœurs des Yaruro, le peuple qui meurt pour avoir été et sans cesse refoulé vers les terres insalubres, au-delà de toute communauté humaine, sont émouvantes : « Ils ont pris leur

(1) Casterman.

parti de leur déchéance finale; ils attendent l'extinction de leur grande famille et ne se soucient même plus, dans l'attente de cette délivrance, d'assurer les rites religieux ou sociaux qui affirment la volonté de vivre. Les Yaruro sont déjà morts! »

Goûtant tout cela, j'ai toutefois été agacé très souvent au long de ma lecture. C'est que les mots espagnols ou latins abondent et donnent une légère teinte de pédantisme en contradiction avec le désir évident de vulgarisation de l'auteur. Certaines scènes descriptives de la voracité des insectes ou des vampires, ou de l'agonie d'animaux vidés de toute substance, sont sans doute très vraies : elles sont en même temps à peine supportables. Ici, le praticien l'a emporté sur le littérateur et c'est le lecteur qui en souffre.

Et pourtant la conclusion profondément humaine, sévère pour les anciens dirigeants qui furent gaspilleurs d'un pays qui est « neuf et en ruines », pleine de tendresse pour les populations primitives qui en souffrent, montre à l'évidence qu'il s'en serait fallu de peu que l'ouvrage fût une grande œuvre.

●

Beaucoup plus léger, beaucoup moins convaincant aussi est « L'Amérique aux Indiens! » par Yves Gandon (2). L'auteur du « Pré aux Dames » a, lui, parcouru à la fois le Vénézuéla, la Colombie, l'Equateur et le Pérou. Il consacre 22 pages au premier, 58 à chacun des deux suivants, 76 au dernier. C'est dire le caractère aimablement superficiel de l'ensemble. L'auteur ne s'en cache d'ailleurs pas. Dans ces pays « à surprises et à émerveillements », la nature est excessive comme les hommes et le pittoresque abonde. Yves Gandon a tenté de l'exprimer en s'efforçant, dit-il, de garder présent à l'esprit que « l'indulgence est coupable quand elle dégénère en aveuglement » et que, pour juger les hommes, « l'humour est souvent plus efficace que l'aigreur ».

La situation démographique dans tous les pays d'Amérique du Sud permet de craindre que, par rapport à 1950, la population aura doublé en 1980. Et ce sera une population en majorité indienne. Au paternalisme intéressé des Etats-Unis ou au désir d'expansion dans cette direction de l'Union soviétique, peut-être conviendrait-il d'opposer comme un espoir constructif l'idée d'une croisade d'unité économique telle que l'avait esquissée en 1958 l'ancien président de la république brésilienne, M. Kubitschek. Une zone de libre échange entre économies complémentaires pourrait en être l'amorce.

... Mais voyez comme il est difficile de rendre compte : d'un livre que j'affirme superficiel, j'extrais ce qui est le plus sérieux et risque donc d'en donner une image opposée à celle que je proclame moi-même.

(2) Kent-Segep.

●

Amusante est la randonnée aux seuls Etats-Unis du Nord de M. Guy Chassagnard (3). Il s'agit ici d'une sorte de journal où fines observations et pittoresque se mêlent. Bien sûr, le pittoresque l'emporte : le livre est à lire comme un divertissement.

Si l'auteur est un jeune journaliste, il a quand même passé deux ans en Amérique et ceci compense (d'aucuns diront : complète; d'autres encore : aggrave) cela. Au moins, il ne se prend pas au sérieux et cela nous donne des raisons de l'y prendre, nous, bien plus qu'il ne le fait lui-même.

●

Encore un voyageur : François Balsan. Parti à la recherche de peintures rupestres, il a, lui aussi, débordé très vite le cadre de sa mission primitive. Entre le lac Nyassa et l'Océan Indien, il a longuement vécu avec le peuple Yao. On ne saurait contester la « couleur » de certains des traits qu'il nous rapporte de ce séjour au Mozambique (4). Mais on ne retrouve à peu près à aucun moment la chaleur humaine, la tendresse qu'on guignait. Quelques expressions et même plusieurs légendes de photographies ont une allure moqueuse, peut-être justifiée s'il se fût agi d'un ouvrage humoristique, mais dont le caractère heurte ceux qui, comme moi, sont de plus en plus sensibles à toutes les formes de racisme.

Si l'auteur de « Terres vierges au Mozambique » n'évoque la colonisation de cette partie de l'Afrique Orientale que pour remercier en exergue Son Excellence le Commandante Pedro Correia de Barros, gouverneur général, pour l'aide que celui-ci, « ainsi que tous les fonctionnaires portugais, à tous échelons », lui ont apportée, M. Roger Bastide, lui, évoque longuement le rôle joué au Brésil par Lisbonne.

●

C'est un livre savant qu'il nous donne sur « les religions africaines au Brésil » (5), et qui toutefois n'oublie à aucun moment d'être attachant pour le profane. Celui-ci, moins sans doute qu'à la géographie des religions africaines importées en Amérique du Sud, s'intéressera aux diverses réflexions qui, çà et là, montrent que deux mondes — en l'ocurrence celui des Noirs et celui des Blancs — peuvent se juxtaposer sans jamais s'interpénétrer. Sans le Noir, le Blanc n'aurait jamais

(3) André Silvaire.
(4) Plon.
(5) Presses Universitaires de France.

pu prospérer au Brésil ni même peut-être s'y fixer; aussi assurait-il à ses esclaves le minimum de sécurité, contre les Indiens sauvages, la maladie, les infirmités et, nous dit M. Roger Bastide, la vieillesse. Mais il s'agissait bien d'hommes qu'il avait dressés à la condition d'esclaves et qui étaient pour lui « la main et le pied ». Tandis que ceux-ci travaillaient aux champs, leur seigneurs vivaient dans la « Casa Grande ». Et beaucoup de choses sont parties de là. Ici et ailleurs...

●

Egalement grave et dense est l' « Introduction à l'Asie » (6) présentée par M. Jean Herbert. Privat-docent à l'Université de Genève, l'auteur est un orientaliste érudit pour qui l'approfondissement scientifique sert à « aider les hommes à se comprendre et à s'aimer les uns les autres ». On ne peut mieux faire, pour expliquer le but que M. Jean Herbert s'assigne en écrivant de telles études que retracer quelques lignes de ses propres préliminaires :

« ... Avant d'aborder en détail un aspect quelconque de l'Asie, il nous faut mettre en état de la comprendre, de l'apprécier et de nous ouvrir sans orgueil aveuglant comme sans humilité destructrice à l'étude de toutes les possibilités infinies qu'offre la mise en commun de nos richesses et des siennes, plus encore dans les domaines de l'esprit, du cœur et de l'âme que dans celui de l'économie ou de la politique. »

Et encore :

« ... Pour comprendre un peuple, il ne suffit pas de l'examiner tel qu'il est; il faut aussi voir comment et pourquoi il est devenu ce qu'il est, connaître les sources de ses traditions... »

Partant de telles prémisses, l'auteur se fait facilement pardonner ensuite la légère obscurité de quelques formules ignorées des profanes : notre reproche est tempéré par les intentions affirmées; il ne naît d'ailleurs justement que parce que l'on voudrait que profitent au plus grand nombre dans un monde si peu humain des thèses aussi humaines.

Que M. Jean Herbert ait beaucoup voyagé, lui aussi, cela me paraît certain. Mais nous ne le saurons qu'occasionnellement, à propos d'une réflexion de sa part concernant, par exemple, la bibliothèque d'Oulan-Bator.

Discrétion et respect des lecteurs (pas de conclusions personnelles : seulement le désir d'aider « à se faire une idée plus réfléchie et mieux étayée sur ce que leur apprendront d'autres lectures ») sont les signes les plus évidents d'un ouvrage qui inspire par cela même, à son tour, la considération.

(6) Albin Michel.

•

Mais voici qu'au moment de remettre cette chronique au « Mercure » me parviennent de nouveaux ouvrages de la part de ceux qui, ne sachant demeurer en place et revenus de quelque lointaine épopée, estiment indispensable de nous retracer le récit minutieux de ce qui leur est arrivé durant leur absence ou de ce qu'ils ont, à leur tour, découvert.

Je n'ai pas le goût pour ainsi rendre compte du « Voyage aux profondeurs de l'Afrique » de M. Denis-Pierre de Pedrals (7) dont je ne veux certes diminuer les mérites, mais qui s'enfonce dans tant de détails inutiles qu'il décourage les meilleures volontés. Qu'on en juge à propos d'une partie de chasse :

« Nous sommes six à prendre place : G..., Mme G..., leur fille : une charmante personne de dix-sept ans, un Père de la Mission catholique, fort comme un Turc, le docteur T... et moi. Avant de prendre place, G... a distribué les armes en prévision de toutes les éventualités. Gardant pour lui une 10,75, carabine de grande chasse, il passe au Père un fusil de 12 courant à deux coups et à moi-même une carabine automatique de petit calibre de 5 mm. 5. Nous montons. Le dispositif est bientôt pris. Le devant de la camionnette comporte deux sièges avant séparés, un plus petit au milieu, une vaste banquette arrière. La famille G... occupe la banquette, le docteur est au volant à gauche, moi sur le siège avant de droite, le Père dans l'intervalle, les tâches réparties du même coup, quitte à changer en route si nécessaire. A moi les lapins de Mme G... (et peut-être attend-on de voir comment je m'en sors), au Père le moyen gibier à tirer au plomb, à G... enfin les grosses pièces, si d'aventure il s'en présentait.

« La voiture s'est engagée sur la route de Doua où nous étions précisément allés le matin même. On roule une demi-heure, en scrutant le ruban de route éclairé par le faisceau des phares sur l'écran de ténèbres. La nuit est sans lune, mais belle, parfumée, stimulante. Il fait doux. C'est très agréable. Mais pas un lapin en vue. Rien. Une heure. Toujours rien. Tant et si bien qu'on fait machine arrière, Mme G... à la fois impatiente et ironique. Revenus presque au Poste, sans plus d'aubaines, G... lance : « C'est vraiment trop bête, enfilons la route de Djohong : peut-être aurons-nous plus de chances. » Nous prenons le nouvel itinéraire. Et de fait, enfin, tout de même, un pauvre lapin détale de dessous l'essieu, devance en bondissant dans la lumière des phares l'auto, que le docteur ralentit puis arrête. L'animal, par un singulier effet de l'éblouissement que cette façon de chasser (si

(7) Librairie Autonome.

l'on peut dire) consiste justement à exploiter, s'est également arrêté. J'ai ouvert la portière et, le pied sur le marchepied, vise, tire. Un lapin. (A vrai dire, d'ailleurs, ces lapins d'Afrique sont plus exactement des lièvres, mais beaucoup plus petits que ceux d'Europe.) » Etc..., etc... Aucune raison de s'arrêter jamais.

●

Combien, au contraire, sont concis et documentés les opuscules de la collection « Petite planète », dont on ne vantera jamais assez les mérites, l'esprit gentil, dénué de toute prétention, et qui réussissent en si peu de pages à donner une image complète des pays intéressés.

« Finlande » et « Norvège » viennent de sortir (8). Qu'il s'agisse de l'ancienne « Terra Incognita » ou du « royaume socialiste », de tels ouvrages donnent envie d'y aller... C'est là le signe certain de leur réussite.

Si vous ajoutez le dernier « Tibor Mende », consacré à la Chine (8), que je reçois trop tard pour en maintenant dire (ce sera pour le numéro de février), vous saisirez mieux encore que, hors frontière, il y a vraiment de quoi satisfaire tous les goûts.

Daniel Mayer.

LETTRES ANGLO-SAXONNES

SHAKESPEAREANA. — Plusieurs livres attendent depuis longtemps sur le rayon shakespearien.

Shakespeare's Public, par M. Holmes (London, Murray, 1960, 251 p., 25/), plonge le lecteur dans les conditions où fut écrit ce théâtre qui rétrospectivement paraît, surtout en ce qui concerne les personnages et la poésie, beaucoup plus délibéré qu'il ne le fut. Le grand point était de plaire. Holmes examine donc en premier lieu les servitudes dues au public contemporain. Il échantillonne ce public dans la variété de ses métiers et de ses milieux en le divisant peut-être un peu géométriquement en rive droite et rive gauche. Habitué au travail d'archives, il sait tirer du nouveau de textes plus et moins familiers : l'introduction au premier in-folio, par exemple, ou surtout mainte allusion possible dans les pièces. Il donne leur rôle convenable au fait et à la conjecture dans cette contribution d'un point de vue nouveau et d'une portée assez profonde, puisqu'il est amené à des hypothèses personnelles sur les dates et les lieux des premières représentations. On

(8) Seuil.

ira peut-être tout droit, avant de le lire, aux illutrations nombreuses et ingénieuses.

Le même mérite distingue Shakespeare in his Time de I. Brown (Edinburgh, Nelson, 1960, 246 p.), où une illustration encore plus riche nous installe dans l'époque de façon à la relier à mille détails de l'œuvre : la pêche à la ligne à propos d'Antoine et Cléopâtre, à propos de Roméo et Juliette une cuisine, ou le fléau des mouches, etc., et jusqu'aux cure-dents. Après tant d'autres, Brown trouve moyen de présenter la société anglaise et la vie de Shakespeare auteur et acteur comme ne l'avaient pas fait ces exploiteurs de documents, parfois plus indigestes que lui sans apporter davantage.

Du genre symposiaque, à la chair variée, substantielle et assimilable, on trouve encore The Living Shakespeare, édité par R. Gittings (London, Heinemann, 1960, 156 p., 12/6) : quinze critiques renommés ont écrit pour la radio ces essais de mise à jour de la vie de Shakespeare, de son œuvre et de l'accueil qu'on lui fait depuis trois siècles. Il y en a cinq rien que sur les pièces de différents genres; d'autres sur la poésie, les images, l'intrigue et les personnages, les textes, l'auteur vu de son temps et du nôtre; T. Guthrie apporte la contribution d'un metteur en scène moderne. Bref, excellente introduction générale, grâce notamment aux exemples et aux citations.

Ce Gittings, dont on a cité ici plusieurs fois les recherches sur Keats, se montre le même fureteur avisé dans Shakespeare's Rival (Ib., Id., 1960, 148 p., 18/). Aventureux aussi, séduisant par là même. Si l'on admet (cette créance vaut l'inverse qui n'est pas plus démontrable) que Shakespeare ait soutenu Essex, on trouve dans une satire d'un certain Guilpin une allusion fort possible à lui et à Gervais Markham, personnage dont l'importance pour l'histoire littéraire n'a été remise en lumière que récemment. Autre conjecture : dans Love's Labour's Lost, Armado ne serait pas Ralegh, comme on l'a dit, mais l'Espagnol Perez employé par Essex — des passages de la pièce dans son premier état autorisent la conjecture — ou de nouveau Markham, auquel feraient croire aussi beaucoup d'allusions possibles. C'est encore à Markham auteur d'une pièce de vers de circonstance que ramèneraient les sonnets où Shakespeare torturé moque un rival. Dans ce cas l'ami protecteur pourrait être Essex et la « dame brune » sa sœur, Lady Rich. L'édifice paraît alors dans toute son ampleur : la rivalité alléguée Shakespeare-Markham est mêlée aux agissements de la faction d'Essex; il peut y avoir des allusions à ce rival et à ses œuvres dans celles de Shakespeare; mais il ne faut pas en exagérer la part dans ce qui est après tout une création poétique. Ces spéculations demeurent improuvées mais non improbables. Elles exercent sur l'esprit une salutaire excitation.

Arrivons plus près du texte du poète. Voici que, dans Shakespeare as Collaborator **(Ib., Methuen, 1960, 164 p., 16/), le prof. K. Muir, dont on a signalé ici les éditions de** Macbeth **et de** Lear **et le premier volume de** Shakespeare's Sources, **donc bonne autorité, propose d'admettre la contribution de Shakespeare à trois pièces non comprises dans l'in-folio de 1623 :** Edward III, Pericles, The Two Noble Kinsmen. **De l'aveu général, toutes les pièces de cet in-folio ne sont pas intégralement de Shakespeare, qu'on a en revanche fait contribuer plus ou moins vraisemblablement à d'autres qui ne furent jamais accueillies dans le « canon » des trente-sept pièces. Il n'est pas de preuves « externes », ou de fait, à l'appui de ces prétentions. Il en est de paléographiques, sur lesquelles on se fonde pour une scène de** Sir Thomas More, **et surtout de stylistiques. De cet ordre — vocabulaire, versification, thèmes, « groupe d'images » caractéristiques — sont les arguments du professeur Muir. Il n'est pas le premier à battre ce terrain. Mais son autorité donne du poids à ce qu'il dit. Et l'on trouvera peut-être avec lui que Theobald, au XVIII° siècle, a parlé à tort de Shakespeare à propos de** Cardenio **dont l'original est perdu.**

En plein dans le texte avéré, voici en 2ᵉ éd. The Language of Shakespeare's Plays **du prof. B. I. Evans (Ib., Id., 1960, 228 p., 25/). On en avait loué ici la première en 1952. Dans celle-ci les chapitres relatifs aux pièces historiques ont été fort augmentés. Il faut donc en prendre connaissance.**

Enfin, l'œuvre elle-même avec le dernier « Arden Shakespeare » remanié : The First Part of King Henry IV, **éd. par A. R. Humphreys. On remarquera le recours textuaire aux premiers in-4°; et, dans l'introduction, la position très modérée sur le point de la révision; l'insistance, parmi les sources, sur Holinshed et sur Daniel; le passage sur Oldcastle et Falstaff; l'analyse thématique et contrapuntique dont Humphreys éclaire l'unité de la pièce. De nombreux appendices, dont une conjecture sur les sources du célèbre passage « All plum'd like estridges »... Cette édition devrait particulièrement intéresser les Français dont l'attention a été attirée sur** Henri IV **par des représentations récentes.**

Une prochaine chronique traitera bientôt d'autres Shakespeareana.

Jacques Vallette.

The Listener, 3-11-60. — Influence de 2 insectes sur l'histoire (J. E. Treherne). L'anophèle, à lire Hippocrate, semble avoir répandu en Grèce la malaria qui y fut tôt endémique et coïncida avec le déclin de la civilisation grecque. Il a pu, en revanche, protéger Rome des envahisseurs. La mouche tsé-tsé, au temps des animaux de transport, a longtemps occupé une zone que les occupants ou les conquérants durent contourner : sans quoi l'Union sud-africaine aurait pu s'étendre bien plus loin vers le N. Ces problèmes ont aujourd'hui perdu de leur acuité.

French Studies, Oct. 60. — Scève et Pétrarque. Berkeley, Hume et Maupertuis. Flaubert et Hérodias. Sens du Vin perdu.

Kenyon Review, Autumn 60. — 3 nouvelles. Poèmes. Sens de Rip. Pour Xanthippe (R. Graves). C. P. Snow. Un roman de James. Philosophie et conduite humaine.

Hudson Review, Autumn 60. — Une nouvelle. Poèmes. 3 articles sur Pope. Marvell et la poésie du jugement. L'idéologie de Wagner.

Analects, Oct. 60. — Un mot de bienvenue à cette nouvelle revue qui se présente bien. Semestrielle, à l'université de Caroline du N. Articles intéressants sur la peinture américaine d'aujourd'hui et sur les jeunes écrivains. Poèmes, entre autres de R. Jarrell; comparer celui de la p. 7 avec les dessins de R. Partin.

Poetry London N. Y. N° 4. — Un essai fourni de Tambimuttu sur les « nouveaux modernes ». Poèmes de Auden, R. Campbell, G. S. Fraser, A. Ginsberg, E. Jennings, A. Ridler, etc.

Les lettres nouvelles, N° 5. — Tout entier consacré à Malcolm Lowry.

Etudes anglaises, juill.-sept. 60. — Le vocabulaire astronomique et astrologique de Shakespeare (G. Monsarrat). Sur un poème de Marston (G. Cross). La langue et le style de Melville (J.-J. Mayoux). La satire dans les nouvelles de Sir O. Sitwell (A. Guimbretière).

The Dream of Peter Mann, by B. Kops (2/6). — **Ah, Wilderness!** etc., by E. O'Neill; **The Origins of Love and Hate,** by I. D. Suttie. Ch. : 3/6. — **Pioneers of Modern Design,** by N. Pevsner; **London the Unique City,** by S. E. Rasmussen. Ch. : 5/. — **England Under the Stuarts,** by G. M. Trevelyan; **The Magic Mountain,** by T. Mann. Ch. : 7/6. — **The Penguin Dictionary of Quotations,** by J. M. and M. J. Cohen; **Buckinghamshire,** by N. Pevsner. Ch. : 10/6. — Tous : Penguin, 1960. — Beau lâcher de pingouins. 1. On joue à Londres depuis septembre cette pièce réaliste-poétique-populaire d'un jeune talent. 2. 3 pièces importantes. Celle du titre, tendre et domestique. Les 2 autres classées expressionnistes, soulevées par l'injustice et la pitié sociales et raciales. 3. Suttie prétend corriger, en leur ajoutant, la psychologie et la sociologie de Freud. Sans vouloir juger, on reconnaîtra qu'il apporte nombre d'analyses nouvelles et une interprétation à lui de procès comme le refoulement ou la sublimation. 4. Dernier état d'un livre 2 fois remanié depuis 1936 où il frayait des chemins dans l'étude des styles modernes, surtout en architecture. Il conserve sa valeur et son importance. 148 ill. 5. Description du développement de Londres et examen raisonné de ses traits principaux comme indications d'une psychologie nationale. 32 p. de fig. h.-t. Le voyageur devrait lire ce livre avant toute visite ou l'avoir en poche pour fureter. 6. Une des histoires classiques de l'Angleterre entre 1603 et 1714, dans son état le plus récent; notamment une bibliographie très à jour. 7. Le roman-Nobel de Mann, dans la traduction autorisée de Lowe-Porter. 8. Ce dictionnaire de citations laisse nettement derrière lui ceux qui existaient, sans les rendre inutiles. Il contient environ 12 000 articles. Il fait une place nouvelle aux auteurs contemporains, à la radio, à la publicité. Il est pratique : index intelligemment luxuriant, citations numérotées, d'où gain de temps. 9. Déjà le N° 19 des « Buildings of England ». Plan habituel : introductions, répertoire alphabétique, glossaire, index, et 64 p. de phot. h.-t. Comté sans monuments de 1re importance, à part Eton et le château de Stowe où travaillèrent Vanbrugh, Brown et Kent. Des paysages, des détails intéressants un peu partout, et la proximité de Londres d'où l'on viendra ici guidé par Pevsner.

The Reign of George III 1760-1815, by J. Steven Waston (Oxford Univ. Press, 1960, 655, 35/). — Période capitale où l'Angleterre conquiert le Canada, perd l'Amérique, résiste à la Révolution et à l'Empire, mue économiquement et politiquement. A ce livre non seulement la politique, la société, l'économie ont part, mais aussi la culture, de façon à les voir dans leurs rapports mutuels. L'auteur assimile, l'un des premiers dans une vue d'ensemble, les travaux

des trente dernières années, notamment ceux de Namier sur la machine politique (dont il marque les limites). Il tend à classer les événements en ordre raisonné, sous des rubriques : l'instabilité ministérielle de 60 à 65; la ruine de l'opposition, idée sous laquelle passent la politique indienne et l'adresse de Pitt à l'utiliser à ses fins. Des appendices (sur les cabinets, etc.), 4 cartes dépliantes, et une bibliographie critique bien faite, mais où l'on s'étonne de voir qualifiée de « secondaire » la Révolution industrielle de P. Mantoux. Vue intéressante des partis et de leur évolution.

Oxford Paperbacks (Id., 1960). — Rééditions à meilleur marché, bien brochées, de livres d'intérêt durable publiés par cette maison. — **A History of French Literature** (478 p., 10/6), by L. Cazamian. Signalé ici en déc. 55. — **The Seventeenth Century**, by G. N. Clark (406 p., 8/6). Travail de toute importance sur le sens du 17e s. dans le monde. — **Mozart's Operas**, by E. J. Dent (288 p., 8/6). Le livre de base sur les opéras de Mozart, qu'il analyse successivement sur fond musical, biographique et d'époque très développé. 32 ex. musicaux. — **The Dickens World**, by H. House (232 p., 6/). Dickens considéré en journaliste supérieur dont l'univers reflète la société victorienne. — **A Preface to Paradise Lost**, by C. S. Lewis (151 p., 5/). Les raisons qu'a eues Milton d'écrire son poème sous forme épique, et une explication de ce poème. La culture, la vigueur, l'imprévu, le brio de cet auteur le font toujours lire avec plaisir. — **The Problem of Style**, by J. M. Murry (143 p., 5/). Le style considéré d'un point de vue psychologique et formel, avec références à la langue anglaise (un chap. sur la Bible), par un des premiers critiques de son temps.

An Enemy of the People, etc., by H. Ibsen, transl. and ed. by J. W. Mc Farlane (Id., 1960, 474 p., 25/). — Pour comprendre et goûter Ibsen, il faut une bonne traduction. En voici une nouvelle, bien adaptée à la lecture comme à la scène, accompagnée d'un travail d'édition d'après les ms. originaux d'Oslo qui fait de ce gros vol. un sérieux instrument d'information. Aux 3 pièces ici présentes : Un ennemi du peuple, Le canard sauvage et Rosmersholm, l'éditeur a consacré une introduction qui en suit les sens successifs. A la suite des 2 dernières, des extraits des différents états. En appendice, pour chacune, un commentaire (dates de composition, notes et ms. préliminaires, jugements de l'auteur, accueil des contemporains) ; une liste des représentations en Angleterre; une bibliographie.

Family Favourites, by A. Duggan (London, Faber, 1960, 280 p., 16/). — Duggan revient à Rome, mais à celle de l'empire pourvu par les prétoriens à tous les bouts du monde avant et après la mort de Septime Sévère. L'un de ces soldats, de 182 à 242, coexiste avec 13 empereurs. Temps agités, vus par un contemporain dans la psychologie de qui s'installe l'auteur, et au centre desquels règne un Héliogabale bien plus complexe et moins convenu que l'image sommaire réglée en 2 lignes par les manuels de classe : efféminé moins que viril, et fort intelligent. Et sa cour, lieu d'intrigues et de meurtres.

Selected Poems of : R. Burns (186 p., 9/6) ; **P. B. Shelley** (152 p., 9/6) ; **Tennyson** (162 p., 8/6) Tous : Ib., Heinemann, 1960. — Nouvelle série d'anthologies poétiques bien conçue, exécutée et présentée. Ici les éditeurs sont G. S. Fraser, J. Holloway et E. Blunden, experts en poésie et en critique. Dans chaque vol.: une introduction originale, des notes, parfois des documents en appendices, et naturellement les poèmes. A recommander.

We Think the World of You, by J. E. Ackerley (Ib., Bodeley Head, 1960, 158 p., 12/6). — Ce roman est écrit avec distinction dans 3 plans : un jeu de l'humour, une étude de la jalousie, un tableau des mœurs ouvrières. Un des personnages principaux est une chienne splendide, et dont le sort émeut par moments.

Wallace Stevens, by F. Kermode (134 p.). **Henry James**, by D. W. Jefferson (120 p.). **Ezra Pound**, by G. S. Fraser (118 p.). **Robert Graves**, by J. M. Cohen (120 p.). Ch. : Ib., Oliver and Boyd, 1960, 3/6. — Nouvelle collection de monographies comparable à nos « Ecrivains de tou-

jours » : « Writers and Critics ». Ces 4 premières sont des tours de force : impossible de mettre davantage en si peu d'espace. Chacun des introducteurs connaît à merveille et aime son sujet. Et quels sujets! Tous méritent d'éveiller chez nous l'attention, surtout Pound et Stevens qui sont difficiles. Fraser et Cohen sont des vulgarisateurs particulièrement clairs, mais tous unissent à l'information une critique de haute tenue.

Beyond the Horizon (462 p., 21/); **The Great God Brown** (532 p., 25/). Ch. : Ib., Cape, 1960. Il y a sept ans qu'O'Neill est mort. On le lit et l'édite toujours. Voici, en 2 vol., en plus des pièces des titres, respectivement : « Gold » et « Marco Millions; » « The Fountain », « The Dreamy Kid », « Before Breakast », « Lazarus Laughed » et « Dynamo ». Elles datent d'entre 1920 et 1929. Elles varient en données, en style, en importance. Mais il est frappant de voir affirmés, dès 1920 où « Beyond the Horizon » le lançait, les caractères qui ont mis l'auteur au premier rang, sa diversité d'expérimentateur, son réalisme et son symbolisme, le rôle chez lui du temps et des choses, ce qu'il a d'optimiste et de pessimiste (si ces termes peuvent s'appliquer à lui), ses innovations, et sa place dans l'histoire du théâtre, entre Ibsen et Strindberg d'un côté, de l'autre Brecht qu'il a précédé dans l'expressionnisme.

Rembrandt, by E. R. Meijer. **Watteau,** by M. Gauthier. Ch. : Ib., Oldbourne, 1960, 80 p., 30/. — Pour inaugurer la « Gallery of Great Masters », voici 2 beaux volumes de grand format. Ils comprennent une introduction biographique et critique rédigée avec compétence, 64 p. de reproductions commentées en pl. p., beaucoup en couleurs ou sur 2 p., une table de musées et de collections. Plusieurs raisons signalent à l'attention ces recueils : les introductions sont assez longues pour résumer beaucoup de points importants; les œuvres reproduites seront souvent nouvelles pour bien des gens, même cultivés; l'exécution est de très bonne qualité, surtout dans le détail fréquent où paraissent bien le grain de la toile et les secrets de la brosse.

A Night in Cold Harbour, by M. Kennedy (Ib., Macmillan, 1960, 278 p., 16/). — Une Angleterre qui s'ajuste encore à l'industrie, des enfants exploités à mort, un pasteur installé dans sa cure douillette, et éveillé aux réalités de telle sorte qu'il ne veut plus être complice. Voilà le roman, d'ailleurs historique, qu'on prendra plaisir à lire, venant de cet écrivain toujours égal à soi-même.

Water-Colour Painting, by B. Jones (Ib., Black, 1960, 119 p., 25/). — Guide pratique de l'aquarelliste, fort complet dans ses conseils sur l'équipement, sur le matériel et son usage. Il intéresse parce que, malgré sa base académique, dans l'exposé des moyens, il vise à éduquer les yeux et l'esprit, à développer une vision raisonnée, indépendante, décidée. Plusieurs fig. h.-t. en noir et en couleurs. On trouvera utiles, parce qu'enlevés, les croquis au trait qui se rapportent à la composition.

North of Rome, by R. Church (Ib., Hutchinson, 1960, 63 p., 21/). — Aimable idée que ces vignettes-souvenirs de 24 villes du nord et du centre de l'Italie, avec pour finir une pièce un peu plus longue sur Rome. Le choix comprend Barga et Todi, pas tellement connues. La ferveur, et l'ironie à l'occasion sont celles d'un poète soucieux de son intégrité d'homme civilisé qui s'abreuve à l'une des sources de sa civilisation.

New Poems 1960 (Ib., Id., 1960, 127 p., 16/). — 8e vol. de cette anthologie annuelle patronnée par le Pen Club anglais. Les éditeurs sont les poètes Cronin, Silkin et Tiller. Guère de découvertes (p. ex. Baro), mais la qualité est assurée par le filtrage de l'unanimité, aussi par la présence de valeurs classées — et confirmées.

Trumpets from the Steep, by D. Cooper (Ib., Hart-Davis, 1960, 253 p., 25/). — 3e et dernier vol. des mémoires de Lady Diana. Elle s'arrête, dit-elle, avant le moment où ils deviendraient trop tristes. Il y a place pour la guerre, les missions à l'étranger où elle accompagne son mari (notre estime va croissant pour ce galant homme), la représentation au-

près du gouvernement français, d'abord en Algérie, puis à l'ambassade à Paris. Des noms illustres défilent serrés. Certains portraits sont plus insistants : de Gaulle, pas très bien vu; de Lattre, plus en faveur. Toujours ce style si personnel, cette culture, et surtout quelle énergie à vivre à fond!

The Singing Dolphin and The Three Cavaliers, by B. Cross (Ib., Id., 1960, 176 p., 15/). — 2 pièces pour enfants, nous dit-on; 2 fantaisies brodées sur l'ancienne marine et sur la Révolution, mais qui séduisent aussi les grands enfants par leur drôlerie et leur charme inattendu.

George Eliot the Woman, by M. Crompton (Ib., Cassell, 1960, 224 p., 25/). — On ne cesse d'écrire sur G. Eliot, sans épuiser le sujet. On lira avec plaisir cette biographie dont l'auteur a voulu pénétrer, derrière la romancière, une femme fort vivante.

The Flavour of France, by the Chamberlains (Ib., H. Hamilton, 1960, 248 p., 25/). — Ce sont des Américains qui nous en apprennent sur notre pays. Ils ont rapporté de partout en France de belles photos qui occupent chaque 1/2 p. au-dessus d'une recette culinaire. Ensuite, des suggestions de menus. Ainsi nos paysages se marient à la bonne chère. Et croirait-on que le pinot, le cabernet, le Riesling poussent en Californie?

The Truest Poetry, by L. Lerner (Ib., Id., 1960, 233 p., 18/). — Voici un livre important parce que, sur un vaste fond de culture, il tente une définition de la littérature examinée sous ses 3 aspects de connaissance, d'expression des émotions, ou de leur suscitement. La valeur en tient beaucoup à la variété des points de vue (création, critique), à l'ordre des classements (du roman à la poésie lyrique), à la clarté des conditions et des servitudes décrites pour chaque genre de création, à l'application des principes dans plusieurs cas. On pourrait louer surtout la modération et l'esprit de nuance qui, une fois discutées les théories de la poésie jusqu'aux plus modernes, demeurent indépendantes et disponibles dans le souci d'un équilibre vivant. On a besoin, conduites comme celle-là, de ces mises au point d'une mise en question.

A Charm of Words, by E. Partridge (Ib., Id., 1960, 190 p., 15/). — La science et l'humour scintillent dans cette mosaïque d'essais sur des mots et des idées, par un fureteur que suivront toujours vers du nouveau ceux qui l'ont déjà fréquenté. Qu'il s'agisse d'histoires de fous, de l'anglais des affaires, des journaux, des dictionnaires, des « beatniks », des Australies, des barbares; d'étymologies françaises imprévues; du langage médical, magique, mystique — on aime cette curiosité et ce souci de l'honneur des hommes.

Benson and the Bensonians, by J. C. Trewin (Ib., Barrie and Rockliff, 1960, 318 p., 42/). — Sir Frank Benson (1858-1939), jeune patricien qui s'était donné pour mission de réformer le théâtre, fonda une troupe itinérante et londonienne animée d'un esprit de corps assez exceptionnel. L'attention qu'il portait à l'entretien de l'acteur, notamment par le sport, le rapproche de Stanislavsky. Ce livre fervent et bien documenté, illustré de 16 p. de photos, contribue à l'histoire du théâtre anglais moderne.

A Reader's Guide to Joseph Conrad, by F. R. Karl (Ib., Thames and Hudson, 1960, 314 p., 21/). — Il y a naturellement dans ce guide une analyse commentée des romans et nouvelles de Conrad, sur des données biographiques et littéraires. Près de 100 p. au début sont consacrées à des questions générales : culture de Conrad, ses idées et sa pratique, son emploi du symbole, sa situation voisine par l'impersonnalité de plusieurs grands écrivains contemporains, le rôle du temps dans son œuvre. Livre d'initiation, soit. Mais aussi, et peut-être de préférence, amorce de dialogue avec les connaisseurs.

The Arts of Man, by E. Newton (Ib., Id., 1960, 319 p., 32/6). — Le prof. de beaux-arts à Oxford a réuni près de 200 chefs d'œuvre de tous les arts, de tous les temps, du monde entier, figurés dans ce livre souvent avec bonheur quant à la couleur, et chacun commenté. L'ordre est chronologique, donc, de son aveu, arbitraire, et le choix « souvent opportuniste » (le Christ de Perpignan classé avec les masques d'Afrique). Du

moins demande-t-il à chaque œuvre choisie la sincérité, la technique, l'harmonie formelle. Beaucoup ne sont guère connues. Les notices, nécessairement brèves, excitent l'esprit. Une introduction où il est question des rapports de la matière et de l'œuvre, du tempérament et de la race, de la vision et du style.

Byzantine Frescoes and Icons in Yugoslavia, by O. Bihalji-Merin (Ib., Id., 1960). — Ce splendide recueil ouvre nos yeux aux trésors d'églises et de monastères yougoslaves du moyen âge qui rivalisent en émotion et en force dramatiques, en grandeur monumentale, en délicatesse, avec ce que nous admirons plus près de nous. Les fig., en pl. p., en noir ou en couleurs, sont irréprochables et saisissantes. Elles sont introduites au début et sommairement expliquées à la fin — surtout datées, ce qui pourra provoquer parfois la surprise. Beau domaine à découvrir.

Faber Paper-covered Editions (Ib., Id., 1960). — Rééditions à bon marché de livres particulièrement mémorables. — **Memoirs of a Fox-hunting Man,** by S. Sassoon (313 p., 6/). Sassoon poète reste connu comme poète rebelle pacifiste. Il a fait la 1re guerre mondiale. Le contraste entre celle-ci et la vie campagnarde heureuse qui la précéda donne leur amère beauté à ces mémoires. — **Period Piece,** by G. Raverat (282 p., 6/6). Souvenirs d'une enfance cantabrigienne au début de ce siècle. Beaucoup de grâce et de malice. Capte le parfum d'une aristocratie de l'esprit spéciale à un petit cercle et diffuse depuis lors chez d'illustres écrivains. — **Pincher Martin,** by W. Golding (208 p., 5/). P. ê. le chef d'œuvre de ce romancier fort et subtil. Son thème fréquent est l'homme à l'épreuve. Ici, où l'horreur ne manque pas, un naufragé lutte pour survivre; en vue de quoi?

Poems 1938-1949, by R. Lowel (Ib., Id., 1960, 102 p., 12/6). — Poète de 1re importance. Il a choisi son 2e recueil, de 1947, pour emplir les 2/3 de cette anthologie. Dans les poèmes de ce descendant de protestants de la Nouvelle-Angleterre converti au catholicisme, les baleiniers mystiques et les symboles chrétiens sont à leur aise, autant que le permet un style fort condensé. Dans une langue à lui, sur des armatures de voyelles, il presse des séquences d'images avec souffle et relief, avec de l'océan l'espace et le vent rude, avec un sens que laisse entrevoir parfois le son. Un mouvement, une plénitude rares.

The Age of Grandeur, by V. L. Tapié (Ib., Weidenfeld and Nicolson, 1960, 319 p., 63/). — Traduction anglaise de B a r o q u e e t c l a s s i c i s m e, différente de l'original sur des pointes de conséquence. Si le scrupule n'a pas permis à l'auteur de parler de l'Espagne, il ajoute un chapitre sur l'Angleterre et augmente ce qu'il disait de l'Europe centrale. Le titre se réfère au désir de magnificence commun au baroque et au classicisme. On sait que le livre a pour but de définir l'un par rapport à l'autre ces 2 aspects du 17es., dans leur distribution géographique et dans leur relation à l'histoire générale. 3 livres : Italie; France; les autres pays. Ce livre de base, très bien présenté, comprend, h.-t., 8 fig. en couleurs réussies et 195 fig. monochromes où il y a pas mal à revoir et beaucoup à apprendre, toujours à s'émerveiller.

The Four Feathers, by A. E. W. Mason (283 p., 3/6). **The Sabres of Paradise,** by L. Blanch (523 p., 30/). **Looking at Pictures,** by K. Clark (200 p., 37/6). Tous : Ib., Murray, 1960. 1. Célèbre histoire des 4 plumes blanches, de l'épreuve et de la justification d'un jeune officier au Soudan — p. ê. la plus populaire de son auteur. 2. Mis en goût par les livres précédents de Miss Blanch, on la suit à présent au Daghestan où, jusqu'en 1859, les Russes réduisirent lentement la résistance des indigènes guerriers commandés par l'iman Chamyl. Armes à feu contre sabres, dans les paysages romantiques du Caucase, parmi des esprits et des traditions à l'héroïsme barbare, c'est une bien belle histoire, amplement contée, et où l'on ne regrette que, çà et là, quelque condescendance au romanesque à sensation. 3. On retrouve ici l'écrivain enchanteur de L a n d s c a p e i n t o A r t et du N u d e : le critique d'art esthéticien de 1er rang à notre époque, comme R. Fry à la précédente. Au lieu d'un propos unique et central,

16 essais sur autant de tableaux retenus parmi combien de possibles, de la Pasture à Seurat. Aussi variées qu'eux en sont l'approche et la dégustation : tantôt on a recours à la biographie ou à l'histoire (au passage), tantôt à la technique, mais il s'agit en somme de justifier des impressions et des jugements. On peut adhérer (Seurat-della Francesca), différer (Goya révolutionnaire-Manetbourgeois) : il y a là surtout de quoi réveiller l'attention ou l'amour (les Croisés de Delacroix), de quoi nous armer mieux pour nos explorations. 81 ill. h.-t., dont 6 en coul., toutes fort bonnes.

King William the Fourth, by W. G. Allen (Ib., Cresset, 1960, 265 p., 30/). — Un des rois d'Angleterre les plus originaux par son caractère et par son histoire dont le biographe actuel met largement en valeur le pittoresque, non moins pendant les quarante ans où il attend la couronne que durant les sept où il la porte. Le dernier Hanovre à vouloir gouverner, il liquide le 18e s. et annonce l'ère victorienne. C'est en traitant de tels aspects que l'auteur se classe historien sérieux, au style et à la philosophie personnelle, qui raisonne et juge les hommes et les époques. Il nous donne un livre attachant et nourrissant, de 1er ordre.

Walter Savage Landor, by G. R. Hamilton (Ib., Brit. Council and Longmans, 1960, 40 p., 2/6). — No 126 de « Writers and Their Work », à remarquer parce qu'il concerne un fier original et un fier écrivain, trop peu connu; et parce qu'il est substantiel et agréablement écrit.

An Introduction to 18th Century France, by J. Lough (Ib., Longmans, 1960, 365 p., 28/). — Même les Français gagneront à lire cet abrégé substantiel de leur histoire au 18e s., économique, sociale, politique, chacun de ces aspects étant mis en rapport avec les lettres. L'auteur, prof. à l'univ. de Durham, a divisé très clairement son sujet : 3 chap. sur la paysannerie, les villes (industrie et commerce), les ordres privilégiés; 3 sur l'histoire politique; 2 sur l'écrivain, les lettres et les idées; au début, une introduction générale; en conclusion, un chap. sur la naissance de la France moderne. 47 ill. h.-t. variées et bien choisies. Beaucoup de citations en français de passages caractéristiques et point rebattus.

Cambridge Life, by R. J. White (Ib., Eyre and Spottiswode, 1960, 303 p., 25/). — Ni histoire, ni guide, mais tableau d'un genre de vie, dans ses détails variés, au cours d'une année scolaire. Un Français le lira avec plaisir et profit, car l'information est sérieuse et le style aimable, et l'illustration aide à imaginer l'atmosphère de ce lieu privilégié.

The Fathers, by A. Tate (Ib., Id., 1960, 326 p., 18/). — Mémorable roman Domine par 2 portraits magistraux : le major Buchan et son gendre, très vivants et symboliques de 2 générations. Riche de sens superposés, au centre desquels il y a le drame du sud au début de la guerre de Sécession et le conflit de l'individu et de l'ordre public et traditionnel : blessure toujours ouverte en Amérique, et thème littéraire fréquent. En tête de cette édition, celle de 1928 revue introduction remarquable de A. Mizener.

Livres reçus. — **Watcher in the Shadows,** by G. Household (15/); **A Glimpse of Arcadia,** by M. Hastings (13/6); ch. : London, M. Joseph, 1960. **The Private Garden,** by N. Pearson (Ib., Harvill) 1960, 15/). — **The Singing and the Cold,** by C. Morrow (Ib., New Authors Ltd., 1960, 16/). **Lament for a Lousy Lover; The Dream is Deadly;** by C. Brown. **Moonraker,** by I. Fleming; **Trouble in Tombstone,** by T. J. Hopkins; **Mr Big,** by R. Walsh; **Bullets are my Business,** by J. B. West; **Bugles in the Night,** by B. Arthur. Ch. : 35 c. — **The Mind of an Assassin,** by I. D. Levine; **Six Days or Forever?** by R. Ginger; **Errol and Me,** by N. E. Flynn Haymes; **The Fall of the House of Usher,** by E. A. Poe; **Selected Stories,** by A. Chekhov; **The True Believer,** by E. Hoffer; **The Island Civilizations of Polynesia,** by R. C. Sugg; **The Teachings of the Mystics,** by W. T. Stace; **The Sayings of Mencius; The Civilization of Rome,** by D. R. Dudley. Ch. : 50 c. — **The Cave,** by R. P. Warren; **The Watch that Ends the Night,** by H. Mac Lennan; **Human Heredity,** by A. Montagu; **The**

Notebooks of Leonardo da Vinci. Ch. : 75 c. — Tous : N. Y., NAL, 1960. — **La route de Kun-Ming,** par T. H. White, trad. Rosenthal (13 NF) ; **Ma vie et mes amours,** par F. Harris (19 NF) ; **Abaï,** par M. Aouezov (16 NF). Tous : Paris, NRF, 1960. — **Le dernier passage,** par A. MacLean, trad. Rivière (Paris, Plon, 1960, 9,25 NF). — J. V.

LETTRES GERMANIQUES

RAHEL VARNHAGEN. — Lorsqu'on retrace l'histoire du romantisme en Allemagne on est amené à évoquer le salon berlinois dans lequel, au début du XIXe siècle, écrivains et hommes politiques, aristocrates et bourgeois, se rassemblaient autour d'une Juive qui n'était pourtant ni belle, ni spirituelle, ni riche, Rahel Varnhagen. On en parlait surtout d'après les très intéressants mémoires de son mari, qui s'était anobli en ajoutant à son nom « von Ense » et d'après le « Buch des Andenkens » qu'il avait publié sur elle aussitôt après sa mort, c'est-à-dire qu'on en faisait un portrait idéalisé et romantisé. Mais voici qu'une autre Juive, Hannah Arendt, entreprend de lui consacrer une biographie scientifique : « l'histoire de la vie d'une Juive allemande à l'époque romantique », en utilisant les documents que Varnhagen von Ense avait négligés ou même camouflés. Elle doit quitter l'Allemagne en 1933, alors que son manuscrit est presque terminé, et les archives qu'elle avait utilisées ont disparu lorsqu'elle y revient; elle doit donc renoncer à le publier dans la forme prévue, avec un appareil scientifique important; elle le reprend pour l'éditer en anglais, puis en allemand et c'est Rahel Varnhagen, **qui parut aux éditions Piper (Munich, 1959, 298 p., 14 ill., relié : 24 DM).**

Hannah Arendt est elle-même une personnalité; elle étudia la philosophie auprès de maîtres comme Heidegger, Jaspers et Bultmann; elle fut la première femme à laquelle l'University Princeton fit appel comme professeur, elle a reçu en 1959 le prix Lessing décerné par la ville de Hambourg et ses livres sont très estimés. Nous ne nous étonnons donc pas que le présent ouvrage ait dans une certaine mesure le caractère austère d'une thèse. L'auteur, qui ne laisse rien au hasard, déclare qu'elle n'a jamais voulu écrire un livre sur **Rahel ou sur sa position dans le mouvement romantique ou sur l'importance de son salon dans l'histoire de la société de son temps ou encore sur ses pensées et sa conception de la vie; elle a voulu simplement conter « l'histoire de la vie de Rahel comme celle-ci aurait pu la raconter elle-même ».**

Un tel intérêt ne peut s'appliquer qu'à une personnalité exceptionnelle et Rahel l'était; mais cela n'aurait pas suffi pour attirer l'attention d'Hannah Arendt, si son modèle n'avait pas été une petite Juive née à Berlin en 1771, appauvrie par la mort de ses parents et réduite à vivre

aux crochets de son frère, la représentante d'une famille qui ne parlait pas allemand et devint pourtant une des femmes célèbres du romantisme, qui enfin prit place dans la société en épousant Varnhagen von Ense. Mais on n'échappe pas à une origine juive et si le livre d'Hannah Arendt s'ouvre sur un chapitre « Judin und Schlemihl », il se clôt sur une conclusion à la résonance tragique « Aus dem Judentum kommt man nicht heraus ». Nous n'avions donc pas tort de parler d'une thèse et comme toute thèse elle est discutable.

Il y a plus : Rahel n'est pour H. Arendt qu'un cas parmi d'autres, elle a une valeur symbolique, elle représente tout le peuple juif et « il est dur de connaître sa propre histoire, quand on est né à Berlin en 1771 et que cette histoire commence déjà 1700 ans plus tôt, à Jérusalem » (p. 15). Le cas Rahel devient le problème du judaïsme de langue allemande et de son intégration dans un monde qui n'est pas le sien, dans un monde qui, exactement un siècle après la naissance de la future romantique, en 1933, entreprendra d'expulser les Juifs comme un corps étranger et de les anéantir; ici l'auteur s'identifie à l'héroïne.

Hannah Arendt va jusqu'à sonner le glas; dans son introduction elle considère l'histoire du judaïsme de langue allemande comme un phénomène unique, qui n'a son équivalent dans aucun des pays où les Juifs se sont installés, mais elle écrit ou plutôt elle reprend son livre avec le sentiment que le judaïsme allemand est condamné à mort; sur ce point encore on sera tenté de discuter.

Par contre, on ne peut que donner raison à l'auteur quand elle invite à étudier scientifiquement l'histoire de l'assimilation des Juifs dans le monde culturel allemand. Elle n'hésite pas à considérer comme une tâche historique de premier ordre la recherche des « circonstances et conditions de ce phénomène qui s'est exprimé notamment avec une richesse véritablement stupéfiante, qu'il s'agisse des hommes doués ou de la productivité scientifique ou spirituelle ». Nous en avons un exemple dans l'expressionnisme allemand, dont nous redirons qu'il nous paraît être la manifestation la plus remarquable et la plus représentative du génie allemand. Or, nous avons montré ici même en diverses occasions que ses initiateurs et prometteurs furent des penseurs et des poètes juifs, qu'il n'aurait pas existé sans cet apport du judaïsme allemand.

Nous pouvons faire la contre-épreuve : on avait supposé et espéré que pendant les douze années du règne national-socialiste, c'est-à dire au moment où les Juifs étaient réduits au silence, à la fuite ou à la mort, des chefs-d'œuvre auraient trouvé une cachette dans les tiroirs des écrivains. Non seulement il n'en était rien, mais depuis quinze ans nous attendons en vain la publication d'œuvres marquantes,

la venue d'écrivains destinés à illustrer une époque qui risque d'être considérée par les historiens de l'avenir comme celle du miracle économique et de la décadence littéraire. On peut l'expliquer de diverses manières; nous estimons que ce qui manque le plus à la littérature allemande actuelle c'est le ferment juif. C'est lui qui avait agi comme un levain au début du XXe siècle et provoqué l'explosion expressionniste; il fait défaut à la littérature renaissante, qui ne dispose plus de la centrale berlinoise, ni dans les centres provinciaux, des animateurs juifs dont elle aurait besoin.

H. Arendt a donc eu raison de nous présenter avec Rahel un cas typique; il ne fut pas unique, puisqu'un romancier comme Fauchtwanger cherchait « son chemin comme Juif et comme Allemand »; il redeviendra actuel quand l'élément juif aura repris quelque importance en Allemagne.

J.-F. Angelloz.

Goethes Werke — Hamburger Ausgabe — Band 14 (Wagner, Hambourg 1960, 720 p.). Ce quatorzième volume de l'Edition de Hambourg n'a pas l'unité des autres; il comprend les choses les plus diverses : 1°) « Une histoire de la théorie des couleurs » depuis les Grecs jusqu'à Goethe lui-même, qui la termine par une « Confession de l'auteur »; cette partie de l'ouvrage a été confiée à une spécialiste, Dorothea Kuhn, qui fait suivre le texte d'une étude, de notes et d'une bibliographie. 2°) Des suppléments au « Divan occidental-oriental », à « Reineke Fuchs », à « Hermann et Dorothée », aux « Ecrits autobiographiques », que Trunz n'avait pas eu la possibilité de publier dans les volumes précédents. 3°) Une bonne « Vie de Gœthe » due au grand connaisseur qu'est Richard Benz. 4°) Une chronologie de Gœthe très importante et très fouillée (154 p.), dont le mérite revient à Heinz Nicolaï. 5°) Une très copieuse bibliographie goethéenne (71 p.) établie naturellement par Trunz, le grand spécialiste du poète, responsable de l'édition de Hambourg. 6°) Un index des noms propres (80 p.) et un index des œuvres établis par Irmgard Böttcher. Ce volume qui achève et complète l'édition, rendra de grands services.

Goethe-Handbuch, par Zastrau Metzler, Stuttgart, le fasc. 9 DM). Le Goethe-Handbuch poursuit sa publication à un rythme qui permet d'espérer un achèvement assez rapide. Le douzième fascicule va de Darwin à Drama et nous apporte des études très documentées sur des sujets aussi importants que Darwin, David d'Angers, Diderot, le monde allemand et surtout « Dichtung und Wahrheit »; cette dernière, due à Fuchs, professeur strasbourgeois ne remplit pas moins de vingt-quatre colonnes; elle est sans doute la plus importante qu'on ait consacré au grand modèle de l'autobiographie moderne.

Deutsche philologie im aufriss par Wolfgang Stammler (Erich Schmidt, Bielefeld, 1960). Les fascicules 27 et 28 de la grande entreprise « philologie » contiennent d'abord les dernières études de littérature comparée avec les études de F. Babinger; « Orient und deutsche Literatur », (fin); » H. Losch : « Einwirkung Indiens auf die deutsche Dichtung » et H. Hammitzsch : « Ostasien und die deutsche Literateur ». Elles sont suivies d'études qu'on pourrait appeler de « genre comparé »; elles sont dues à W. Stammler : « Schifttum und Bidkunst im deutschen Mittelalter; » — K. G. Just : « Musik und Dichtung » et K. Hoppe : « Philosophie und Dichtung. »

Collections Rowohlt (Hambourg). Les collections Rowohlt nous arrivent par paires. Pour l'encyclopédie ce sont

« Moderne Archäologie, » par Sir Mortimer Wheler (numéros 11-112, 244 p. 4,40 DM) et « Mythologie I par Robert Ranke-Graves (numéros 113-114, 337 p. et 30 tableaux généalogiques, 4,40 DM). Parmi les classiques figurent maintenant Lorenzo Da Ponte avec « Mein abenteuerliches Leben » (n°s 74-75, 264 p. 3,30 DM) et Suétone avec sa « Vie des Césars » (n°s 76-78, 366 p. 4,40 DM). Enfin nous avons les monographies illustrées de Casanova, par J. Rives Childs (n° 48, 178 p., 2,50 DM) et de Heydn, par Pierre Barbaud (n° 49, 175 p., 2,50 DM).

Trois poètes allemands de la nature par Pierre Garnier (Ed. André Silvaire, 1958, 127 p., 540 F). Il faut être poète et donc idéaliste pour présenter dans une édition bilingue trois « poètes allemands de la nature » : E. Arendt, P. Huckel, G. Mauer. Pierre Garnier en a eu le courage et cela nous vaut un bon livre, qui ne connaîtra sans doute pas un gros succès de vente, mais sera un jour le témoignage d'un poète.

Goethe, par Pierre Garnier (Ed. Seghers 1960, 220 p.). C'était une gageure de faire tenir dans un si petit volume, étude, textes, illustrations etc... L'auteur en avait conscience et il a en fait pris comme centre d'intérêt « Faust », qu'il a encadré avec la traduction de quelques pages de prose et de quelques poèmes. Signalons qu'il n'est pas certain que le fameux texte « A la nature » soit de Goethe, bien qu'il exprime ses idées et celles de l'époque.

Schiller, par Victor Hell (Ed. Seghers, 1960, 202 p.). La tâche était plus facile pour Schiller que pour Goethe et V. Hell qui prépare une thèse sur le poète, nous livre en somme un prélude intéressant. — J.-F. Angelloz.

Les portes de la démence, par Werner Warsinsky, trad. d'Andrée-R. Picard (Gallimard, 1960, 331 p., 14,50 NF). Nous avons présenté aux lecteurs du « Mercure » l'œuvre de W. Warsinsky, qui obtint en 1953 le « Prix de littérature européenne ». Il vient de paraître en français sous le titre « Les portes de la démence » dans une alerte traduction d'Andrée-R. Picard.

Das Schicksal es A. D. par Ernst von Salomon (Rowohlt, Hambourg, 1960, 234 p.) E. von Salomon a voulu représenter un certain A. D. (dont les initiales signifient également : qui a quitté le service), homme remarquablement moyen jusqu'à l'insignifiance, représentant la grande masse, la fourmilière humaine. Ces « innombrables » ne jouent aucun rôle dans l'histoire du monde, mais que vienne un grand bouleversement et le Destin leur crée une destinée hors-série, qui elle aussi vaut pour tous. Ainsi en est-il de notre A. D., de notre « homme de la rue hors-service », qui n'aura même pas de mérite à passer vingt-sept ans de sa vie en prison ou en captivité. C'est en somme une autobiographie de l'époque en même temps que celle d'un anonyme, qui naquit à Plaven, en 1900, et parfois sans doute celle de l'auteur. Elle ne nous a pas convaincu, peut-être parce que nous ne sommes pas convaincu qu'E. von Salomon est particulièrement qualifié pour juger son temps.

Die Entscheidung, par Anna Seghers (Aufbau Verlag, Berlin, 1960, 587 p., rel. 10,50 DM). Nous attendions beaucoup de ce nouveau roman qui est dans une certaine mesure la suite de « Les morts restent jeunes » et se présente comme la première partie d'une grande œuvre sur les deux Allemagnes; c'est peut-être la raison pour laquelle nous sommes déçus. La « décision », c'est, on le devine, l'option entre l'Allemagne de l'Ouest, où les capitalistes s'efforcent avec l'aide des Américains, de reconstituer le monde d'hier, et l'Allemagne de l'Est, où, avec l'aide des Russes, des ouvriers, des pionniers tentent de créer le monde de l'avenir. Cela se passe entre 1947 et 1951, et ne va pas sans défaillances ou même trahisons, sans rappels du passé national-socialiste. Nous avons donc une thèse plus qu'une œuvre d'art, alors que dans « Les morts restent jeunes » l'artiste restait libre. Cela n'empêche pas de retrouver dans cette œuvre les qualités que nous aimons chez Anna Seghers et en particulier la tendresse humaine, une tendresse féminine, avec laquelle elle peint les hommes et surtout les femmes du peuple. Peut-être la suite de son œuvre, qui nous montrera sans doute la réussite des pionniers de

l'univers socialiste, lui permettra-t-elle de se « distancer » davantage de la thèse politique.

Die neue Rundschau (**S. Fischer, Francfort, le nº 4 DM**).

Le troisième cahier de 1960, qui ne compte pas moins de 208 pages, contient d'une part des articles ou textes importants. En voici le sommaire : Hugo von Hofmannsthal/Hans Carossa : « Briefwechsel 1907-1929 »; — Rudolf Alexander Schröder : « Brief an Rudolf Pannwitz; — Rudolf Borchardt : « Briefe an Vivian »; — Ingeborg Bachmann : « Alles (Eine Erzählung); » — John Donne : « La Corona »; — John Updike : « Morgen und morgen und so weiter »; — Carl Orff : « Szene aus einem Weihnachtsspiel; » — Leo Schestow : « Puschkin; » — Nadine Gordimer : « Unerwartetes geschieht; » — Janko Musulin : « Ausblicke. »

Deutsche vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (Metzler, Stuttgart, le nº 10,50 DM).

Le riche nº 3 de 1960 réunit des contributions de Freidrich Sengle : « Zur Einheit von Literaturgeschichte und Literaturkritik »; — Wolfgang Mohr : « Tanhusers Kreuzlied »; — Dorothea Kuhn : « Goethes Geschichte der Farbenlehre als Werk und Form » (mitt 5 Abbildungen); — Heinz Ritter : « Das Azzo-Fragment. Eine unbekannte Novalis-Handschrift » (mit 1 Abbildung); — Werner Vordtriede : « Clemens Brentanos Anteil an der Kultstätte zu Ephesus »; — Oskar Seidlin : « Eichendorffs zeitliche Perspektiven »; — W. H. Rey : « Rechtfertigung der Liebe in Th. Manns Erzählung « Die Betrogene » et Kurt Goldammer : « Religionen, Religion und christliche Offenbarung. Ein Forschungsbericht ».

Akzente (Hanser, Munich, le nº 3 DM).

Toujours désireuse d'offrir à ses lecteurs des centres d'intérêt attractifs, la revue « Akzente » consacre une partie du cinquième cahier de 1960 à la littérature fantastique dans l'Amérique du Sud avec des contributions de Edith Aron : « Einleitung »; Marta Mosquera : « Die vierte Erinnerung »; Marta Mosquera : « Das Labyrinth des Narciso Trejo »; Julio Cortazar : « Axolotl »; Julio Cortazar : « Die Geschichten der Cronopien und Famen » et Octavio Paz : « Mein Leben mit der Welle ». On y trouve aussi des textes de Johann Fischart : « Von des Gargantua Jugendübung »; Hans Arp : « Sechs Gedichte »; Günter Grass : « Die Erstgeburt »; Reinhard Lettau : « Einladung zu Sommergewitern »; Benno Schubert : « Drei Gedichte »; Wolfram Menzel : « Gedichte 1957 »; Wolfgang Maier: « Gedicht »; Wolfgang Maier : « Die Hauptreise »; V. O. Stomps : « Babylonische Freiheit »; Herbert Heckmann : « Aufänge einer Weltreise » et Peter Weiss : « Der grosse Traum des Briefträgers Cheval ».

Deutsche Rundschau (Baden-Baden, le nº 2,10 DM).

Au sommaire du nº 10 de 1960 figurent : Hugo Freund : « Partnerschaft in und mit Entwicklungsländern »; Robert Rie : « Wie Amerika wählt »; Lewis J. Edinger : « Der Soldat im demokratischen Staat »; Franz Schonauer : « Der Monolog eines Intellektualisten »; Edouard Roditi : « Dialog mit Gabriele Münter »; Carmen Kahn-Wallerstein : « Erinnern an Marianne von Willemer »; Dan Jacobson : « Der Fremde-Erzählung » et Günther Specovius : « Der objektive Roman ».

Studium Generale (Springer, Berlin, le nº 6,60 DM).

Voici trois numéros consacrés à la lumière, aux organes de la vue, à l'optique en général.

Huitième cahier de 1960 : W. Rollwagen : « Die Physik und das Licht »; F. Sauter : « Physiklasiche Vorstellungen über die Natur des Lichtes »; H. Mohr : « Strahlung und Pflanze. Eine allgemeine Ubersicht »; O. Kuhn : « Ausseroptische Lichtwirkungen bei tierischen Organismen »; M. A. Bouman : « Quantenbiologie des Auges » et A. Fötzsch : « Auge und Strahlung ».

Neuvième cahier de 1960 : R. Röhler : « Die Informationstheorie in der Optik »; H. Ganter : « Uber die Beziehungen zwischen Sehen und Verkehrssicherheit »; H. Schober : Asthenopische Beschwerden, ihre Ursachen und die Möglichkeiten zu ihrer Behe-

bung »; H. Ritter : « Der Stand der Erbforschung an der menschlichen Iris » et H. Fleischacker : « Das Auge der Rassen und Völker. Ein Kapitel menschlicher Merkmalsvariabilität und Rassendifferenzierung ».

Dixième Cahier de 1960 : W. Salber : « Der Blick »; R. Kirchhoff : « Vom Ausdruck des Menschenblicks »; L. Schmidt : « Lebendiges Licht im Volksbrauch und Volksglauben Mitteleuropas » et H. Pongs : « Die Lichtsymbolik in der Dichtung seit der Renaissance I ».

Documents (Cologne 1960, le n° 2,40 NF).

Au sommaire du cahier n° 5 (septembre-octobre 1960) on trouve les articles suivants : « Six mois de diplomatie allemande » par François Courtet; « Le rôle politique des réfugiés », par Hans Lemberg; « Le fantôme de l'antisémitisme » par Golo Mann; « La recherche scientifique » par Golo Mann; « La concurrence interallemande » par Karl C. Thalheim; « La controverse de la 2e chaîne de télévision », par Volker Hochgrebe; « Rencontres africaines », par Janheinz Jahn; « Jugements sur la France : de Melun à Rambouillet » par Volker Hochgrebe et « Actualité de Montaigne », par Stefan Zweig.

Etudes Germaniques (Didier, Paris, le n° 6 NF).

Outre les rubriques habituelles figurent dans le n° 3 de 1960 : « Etudes de toponymie normannique. IV. Les noms en dal(le) », par Jean Adigard des Gautries; « Essai sur le lyrisme de Rudolf Pannwitz », par A. Guth; « Neidharts Lieder mit ihren Melodien », par Karl Heinrich Bertau; « La technique de Georg Büchner », par Henri Plard et « Le roman allemand contemporain », par René Montigny.

J.-F. A.

LETTRES HELVÉTIQUES

ALEXANDRE VINET. — En 1837, l'Académie de Lausanne, où une sorte de communauté familiale unissait à la manière antique, disciples maîtres — et parmi ceux-ci l'hôte français, Sainte-Beuve — accueillait un nouveau professeur, Alexandre Vinet. Lausannois de naissance, Vinet rentrait de Bâle, où il avait enseigné pendant vingt ans. Entre cette personnalité puissante et celle de Sainte-Beuve des liens durables se créèrent Ce qui les opposait, dans l'éducation et la forme d'esprit, les rendait l'un de l'autre complémentaires. Face à la critique sainte-beuvienne du goût, Vinet pose une critique morale, au sens le plus haut de ce mot : et l'objet qu'ils choisissent est souvent le même. Par sa notoriété parisienne, Sainte-Beuve est devant Vinet en position de force. Il s'efforce de tirer du « demi-jour » ce confrère qu'il estime. Il lui consacre un bel article dans la Revue des deux Mondes, **et après la mort prématurée de Vinet, en 1847, souligne l'importance, et la « situation » exceptionnelle, de cette pensée.**

La carrière de Vinet apparaît double — ou plutôt deux lignes d'énergie s'y combinent, inextricablement mêlées l'une à l'autre. Né en 1797, élevé dans une austère famille patriarcale, Vinet, après des études de théologie, se consacra à l'enseignement de la littérature française. A vingt ans professeur, à ce titre, au Gymnase puis à l'université de Bâle, il ne tarde pas — après une « conversion » qu'il fit vers sa

vingt-cinquième année — à être invité à prêcher à la paroisse protestante française de cette ville. Pourtant, il n'est pas pasteur. Sa réputation grandit vite dans le monde réformé : de Paris, on lui offre de prendre la direction de la revue *Le Semeur*; à Francfort, on voudrait lui confier une paroisse; à Genève, une chaire. Il refuse tout, ne retient finalement que l'appel lausannois : il enseignera à l'Académie, tout en donnant des cours de littérature, la théologie pratique... Cette ambivalence n'empêche pas l'unité profonde, un élan qui s'insère dans la renaissance spirituelle du protestantisme du XIX[e] siècle. Adolescent, Vinet pleure à la lecture du *Cid*; devenu prédicateur illustre, il assure la chronique littéraire du *Semeur* : de l'une et l'autre part, il reste ce qu'il est essentiellement, professeur. Rien n'est plus frappant que le nombre des réflexions, des méditations, des auto-critiques, concernant au jour le jour son enseignement littéraire, et qu'il consigna dans son *Agenda* : leur nombre, et l'importance que manifestement elles ont dans son souci. Elles témoignent de l'identification qui s'est opérée, dans sa pratique sinon dans son dessein, entre création et enseignement, découverte et communication. Dès la première jeunesse, la vocation professorale s'est imposée, contre le milieu même. Jeté en pleine eau, Vinet acquiert, à travers son enseignement bâlois plus que par ses études antérieures, son immense culture. Son tempérament impose les choix et les justifie : sa parole, au témoignage des contemporains, eut une chaleur de conviction que partagent imparfaitement ses écrits; le mode même de leur composition, haletant sous la pression des idées, sera toujours celui du cours plutôt que du discours. Mais il y a plus : aux yeux de Vinet, les belles-lettres, dans une société, remplissent une fonction révélatrice du réel caché; or, cette fonction même, on ne la perçoit efficacement qu'au niveau de ce qui tombe sous la loupe de l'expert : « la rhétorique est de la psychologie », écrit-il en ce sens, prenant les mots dans leur sens classique le plus fort. L'extrême rigueur avec laquelle Vinet pourchasse l'impropriété d'expression est significative : cette impropriété provient nécessairement de quelque confusion mentale.

Car Vinet ne s'enferme pas dans ce formalisme analytique. Il y a peu d'exemples, dans l'histoire des lettres romandes, d'une telle fécondité de pensée. Notre notion d'engagement n'aurait guère de sens, appliquée à cette époque. Du moins, Vinet participe intensément à toute vie, dans la mesure même où il est de ceux qui ne refusent jamais une occasion de penser. Pourtant, de faible santé, frappé dans ses affections familiales, gêné par une modestie qui cache quelque sentiment mal vaincu d'infériorité, Vinet est un déchiré. Non à la manière d'un Amiel, étant trop tourné vers l'extérieur et ne redoutant pas l'action même publique. Mais par suite d'une indécision profonde, fréquente chez les

Romands et qui tient peut-être, autant qu'à des traditions humaines, à l'extrême tendresse des paysages lémaniques. Vinet s'entoure de précautions et de scrupules, puis fonce tout à coup, bataille, frappe, et se repent. Dans les relations humaines — qui, pour ce professeur, sont l'occasion et comme le berceau de la pensée —, on parle de son « génie de l'amitié ». Avec cela, perce de temps à autre un sentiment de culpabilité, que maintient la raison sans le désavouer. D'où, à travers toute l'œuvre, un mélange de complication et de simplicité, une succession de jaillissements et de retombées.

Sous quelque aspect qu'on la prenne, la personnalité de Vinet est ainsi, par rapport à la Suisse romande de son temps — qu'il domine — exemplaire. Il partage le penchant moralisateur de sa nation, mais l'élève au niveau des moralistes. Heurté par les prétentions de l'art pour l'art, il n'en refuse pas moins de mettre une nuance prédicatoire dans sa définition des belles-lettres, il conçoit les formes de l'art relativement à une utilité inscrite dans l'histoire même. « L'art a pour mission, de même que le christianisme, de même que la civilisation, de nous ramener à la nature... » On retrouve, dans ces mots ambigus, quelque aspiration profonde du libéralisme helvétique, dont Vinet reste l'un des Pères, incarnation typique d'un christianisme très intériorisé dont la Suisse fut à plusieurs reprises le terroir de prédilection. Son attachement à l'idée de séparation de l'église et de l'état relève du même humanisme chrétien qui lui fait maintenir, au scandale de certains religionnaires (et vers 1830!) la grandeur de Voltaire, et tenter d'en déterminer la juste place dans le vaste dessein humain... Au reste, la justice de Vinet faiblit, en matière de romantisme. Sensible à la grandeur de la nouvelle poésie, Vinet en a perçu les fautes de goût comme révélatrices d'un défaut d'être.

Avant 1900, le renom de Vinet s'étendit, au-delà des frontières helvétiques, à toutes les nations protestantes de l'Occident. Dans le Pays de Vaud, sa pensée dominait l'enseignement littéraire. Le début du XX° siècle marqua un début de désaffection. Quand en 1908 fut fondée la Société qui porte son nom, Vinet commençait d'apparaître comme le représentant d'un autre siècle... d'un autre monde. Pourtant, on utilisait encore dans les écoles sa *Chrestomathie* aux précieuses notices, qui forma le goût de générations de Suisses romands; on venait de publier ses — il est vrai médiocres — poèmes; la génération littéraire vaudoise qui parvenait à l'âge adulte restait notablement marquée par lui...

Cette Société d'édition Vinet, depuis 1908 se donne pour tâche de réunir en volumes une œuvre immense, entièrement dispersée en articles... sinon en notes de cours. Le dernier volume paru, l'*Histoire*

de la littérature française au XVIII[e] siècle (1) restera sans doute l'un des ouvrages les plus caractéristiques de Vinet, et des mieux propres à rappeler à des lecteurs de France son nom et l'importance, en son temps, de sa pensée. L'ouvrage n'a pas été, sous la forme où nous le lisons ici, écrit par Vinet comme tel : les éditeurs ont rassemblé, dans ce beau volume, un nombre assez élevé d'essais, articles et notes, distribués selon un plan emprunté au cours professé en 1846 par Vinet sur cette période de l'histoire littéraire. L'établissement d'un tel recueil pose des problèmes complexes : une substancielle Préface de Henry Perrochon les énonce et s'explique sur les solutions apportées.

Paul Zumthor.

PHILOSOPHIE

JEAN-PAUL SARTRE ET LE MAL RADICAL : DE L'ETRE ET LE NEANT A LA CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE. — La formule « l'enfer, c'est les autres » exprime la signification des relations humaines telles qu'elles se trouvent décrites dans L'ETRE ET LE NEANT, et précisées par les psychanalyses existentielles de Baudelaire et de Jean Genêt. Mais dans la CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE (2) Sartre parle du « champ infernal du patrico-inerte », ce « lieu de violence, de ténèbres et de sorcellerie », de la matière, comme « négation inerte et démoniaque ». Il semble que le mal radical ait été transféré de l'homme, en tant qu'Autre, à la matière. Que s'est-il passé?

●

Si « l'enfer, c'est les autres », le mal vient d'autrui et par autrui. Quel autrui? Quel mal? Autrui, c'est n'importe quel Autre, et moi-même comme autre, pour moi-même, quand je me prends pour objet ou quand je me constitue en objet. Mon rapport fondamental à autrui est un rapport d'altérité. Le mal est cette altérité, comme origine et source de mon altération, c'est-à-dire de mon aliénation. Pour le

(1) Alexandre Vinet, *Histoire de la littérature française au XVIII[e] siècle*, publiée avec une préface documentaire par Henry Perrochon; Librairie Payot, Lausanne, 1960, xliii-355 pages. Les textes de Vinet sont ici au nombre de dix-neuf : une longue Introduction, fixant le cadre général, puis dix-huit monographies portant sur les mémorialistes, les romanciers et quelques dramaturges de la première moitié du siècle. A signaler la dernière étude, sur Montesquieu, particulièrement révélatrice des tendances libérales de Vinet.

(2) Critique de la raison dialectique (précédé de *Questions de Méthode*), tome I. *Théorie des ensembles pratiques* par Jean-Paul Sartre. Collection Bibliothèque des Idées, Editions Gallimard.

comprendre, il faut se souvenir que, pour Sartre, l'homme n'a pas de nature, d'essence. Il n'est pas un être. Son être est de n'en pas avoir, c'est-à-dire d'exister, ou d'être hors de l'Etre. La réalité humaine a le statut de la conscience, laquelle se produit en néantisant l'Etre, en introduisant dans la structure inerte de l'En-Soi cette fissure, ce néant, par quoi elle se définit comme existence, comme Pour-Soi, comme transcendance et liberté. Dès lors, le mal ne peut être que la contre-liberté, ou ce qui la nie et l'aliène. Or, l'aliénation est un produit de l'altérité : c'est l'Autre qui, du dehors, me réifie en me définissant par mon histoire. Et, en un sens, il a raison : exister, c'est agir, et l'homme « n'est rien d'autre que ses actes »; les événements et les faits de mon histoire personnelle ne sont nullement « objectifs », ce sont mes actes. Mais en me définissant par mon histoire, autrui me définit par mon passé et me coupe arbitrairement de mon avenir, de mes possibles futurs, bloquant ainsi ma transcendance et ma liberté. L'essence (la définition) s'identifie ainsi avec la partie irrévocable, inerte de moi-même. C'est moi-même tronqué, privé de mon avenir, aliéné dans mon passé figé. Tout regard qui me contemple du dehors (et il n'y en a pas d'autre, il n'y a aucune « intuition » de soi ou d'autrui), y compris le mien, me met au passé. En ce sens, mon essence, c'est toujours mon pour-autrui. Immanent à mon existence, je ne la transcende que dans mon rapport avec autrui, converti en rapport avec moi-même. Ainsi, alors que mon existence est liberté (exister, c'est être ouvert sur le futur), autrui me définit comme une histoire passée, une essence, et m'aliène dans cette définition.

Cette aliénation, qui me constitue comme objet, ne me confère pourtant pas l'objectivité, c'est-à-dire qu'elle ne résoud pas la tension sujet-objet, ni pour moi, ni pour autrui. Car le regard d'autrui, qui m'objective, n'est pas vraiment objectif, puisque autrui est, comme moi, toujours engagé dans une situation concrète et irréductible qui définit sa propre facticité, et à partir de laquelle il me regarde. Il n'y a pas de référence absolue par rapport à laquelle je pourrais être situé ou me situer. C'est pourquoi je ne puis me reconnaître dans l'image de moi-même qu'autrui me renvoie. Non que j'en sois différent ou que je dispose d'une connaissance de moi-même immédiate et privilégiée; mais parce que je suis, comme autrui, enfermé dans ma facticité. Mon essence, mon être, mon caractère, tout cela est donc, pour autrui, mon histoire au passé. Et, pour moi, c'est cet « irréalisable-à-réaliser », c'est-à-dire l'impossible entreprise d'intérioriser cet objet constitué par quoi je suis défini, pour me récupérer, c'est-à-dire pour m'approprier, en la refusant ou en l'assumant, cette image aliénée de moi-même.

Ainsi, le mal vient d'autrui, comme l'introduction de l'Etre dans

l'existence, de l'en-soi dans le pour-soi, de l'altérité dans l'ipséité, bref, de l'anti-humanité dans la réalité humaine.

Ou, du moins, il en serait ainsi si l'apparition de mon aliénation était subordonnée au regard d'Autrui. C'est-à-dire si elle apparaissait comme un contre-projet au projet fondamental de l'existence, qui est transcendance et liberté. Mais justement, Autrui ne fait rien que révéler et actualiser le projet originel de la réalité humaine. Ce projet, ainsi que me le livre une réflexion authentique, est désir d'être en-soi-pour-soi, c'est-à-dire d'être tout en existant, et d'exister tout en étant. Cette double et contradictoire exigence définit ontologiquement la réalité humaine et son projet comme mauvaise foi. Elle est première et originelle par rapport à mon aliénation par autrui, à laquelle je réponds, selon mon projet fondamental, en essayant d'intérioriser mon altérité, de devenir être pour moi, c'est-à-dire d'assumer mon être-pour-autrui dans une opération à deux temps : d'abord je vais considérer mon être-histoire-passée comme un destin qui m'aliène; ensuite je vais convertir ce destin en liberté, c'est-à-dire, ayant accepté que cet être fût moi, le vouloir en acte et par mes actes. Opération illusoire et vouée à l'échec : à vouloir être, je manque l'être de mon vouloir, qui n'est pas être (en-soi), mais existence (pour-soi) : « Baudelaire a choisi d'exister pour lui-même comme il était pour les autres; il a voulu que sa liberté lui apparût comme une nature, et que la nature que les autres découvraient en lui leur semblât l'émanation de sa liberté. »

Si « l'enfer, c'est les autres », c'est donc uniquement dans la mesure où les autres me signifient le contre-projet présent au cœur de mon projet fondamental. Le mal est originellement inscrit comme contre-existence dans l'existence elle-même.

●

Le caractère infernal, démoniaque, ensorcelé de la matière, ou du « champ pratico-inerte » semble introduire une tout autre conception du mal radical. Sartre écrit, dans la CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE : « L'aliénation fondamentale ne vient pas, comme L'ETRE ET LE NEANT pourrait le faire croire, d'un choix prénatal : elle vient du rapport univoque d'intériorié qui unit l'homme comme organisme pratique à son environnement. » Ce rapport univoque, c'est ce que Sartre appelle praxis organique individuelle ou projet (mais cette fois-ci, projet pratique). Le mal radical serait-il le projet lui-même, ou dans le projet, source de l'aliénation fondamentale, ou bien est-il, au contraire, dans la matière « ensorcelée » ce « lieu de violence et de ténèbres »?

Le mal ne saurait être ni le projet ni dans le projet qui définit l'homme en tant que, être matériel, il dépasse perpétuellement la condition qui lui est faite. Le projet n'est rien d'autre que la fin, projetée dans le futur, à la lumière de laquelle l'organisme pratique dépasse, en les niant, les conditions matérielles par un acte en cours, une totalisation. La praxis originelle est, et est seulement, ce par quoi l'homme produit et reproduit sa vie. Elle est l'existence elle-même. Et sa possibilité, ainsi que sa nécessité, repose sur un rapport d'intériorité qui unit l'organisme à l'environnement, par quoi l'homme réorganise son milieu, l'humanise et manifeste sa libre efficacité et sa souveraineté absolue. La praxis comme projet ne comporte donc que sa visée transcendante qui exclut le mal.

Et pourtant, dès ce niveau abstrait d'une praxis individuelle et isolée (abstrait, car partout et toujours on ne voit l'homme qu'en communauté) quelque chose déjà apparaît qui en est la négation. L'acte en cours de la praxis dessine, comme son corrélatif, un champ pratique. En lui-même ce champ n'est que l'unité formelle des ensembles à intégrer. Il n'est que l'autre face de l'acte totalisant. Mais d'une part cela n'est possible que parce que l'organisme pratique contient déjà en lui une structure d'inertie, qui lui permet d'être « l'instrument de toute instrumentalité ». Et d'autre part l'action, dans son libre développement, constitue une « anti-praxis » permanente. Cette aliénation primitive sert de fondement à toutes les autres : l'unité du projet totalisant confère au champ pratique une unité quasi-synthétique, mais qui n'en est pas moins fausse unité, unité inerte, unité sans unification. Par cette fausse unité la matière totalisée par l'acte de la praxis apparaît comme fausse réciproque de la praxis. C'est une praxis matérialisée : elle est le « pratico-inerte », dans lequel la praxis ne reconnaît pas son action, et « n'existe que pour se perdre au profit des actions maléfiques de la matière ouvrée ».

Le mal radical est-il donc dans la matière?

●

Mais d'abord, la matière en elle-même n'est rien, du moins pour nous. Si l'homme « pouvait rencontrer la matière sauvage dans l'expérience, c'est qu'il serait un dieu ou un caillou. Et dans les deux cas, elle resterait sans action sur lui ». La matière est dévoilée par l'activité totalisante qui l'unifie et l'organise. Elle est matière ouvrée, matière sur laquelle l'homme a apposé son sceau. C'est la praxis qui fait exister la matière comme tout et qui lui confère son statut de fausse réciproque d'elle-même.

Mais d'autre part et surtout, les effets de la matière sur la libre

praxis (l'aliénation) ne viennent à elle que par la médiation des Autres, des autres libres praxis. « C'est seulement la libre praxis de l'Autre qui peut, à travers la matière ouvrée, limiter l'efficacité de ma libre praxis ». Autrement dit, la négation de l'unité dialectique de chaque praxis ne vient à elle que par la pluralité des actions humaines sur la matière. Certes, il y a une profonde contradiction originelle entre l'ordre de l'organique et l'ordre de l'inorganique : cette contradiction est déjà présente, nous l'avons vu, au sein de la praxis elle-même. Mais c'est la praxis de l'Autre, dispersée par la pluralité des actions de tous les autres, qui me revient totalisée par la matière pour me transformer et c'est elle qui nie l'unité dialectique de chaque praxis. Et cette pluralité d'actions me renvoie la matière non pas comme matière nue, mais comme praxis sans auteur. C'est par là que le champ pratique dessiné par l'acte en cours de ma praxis devient champ pratico-inerte, puisqu'il est le lieu de mon activité pratique devenue passive par cette passivité devenue active de la matière hors de moi. Ainsi, la contre-finalité (négation de la finalité de la libre praxis), l'anti-humanité (négation de la libre activité de l'organisme individuel humain) viennent bien à la praxis de la matière. Plus précisément, elles viennent à la praxis par la matière (ouvrée), des autres praxis dispersées. Si donc la matérialité (c'est-à-dire la matière inorganique par la matière ouvrée) gouverne les hommes, c'est que toutes les relations des choses entre elles se font par la médiation des hommes. Ce sont donc les hommes qui engendrent ensemble, mais séparément, l'anti-humanité (de la matière).

Le mal aurait-il sa racine dans les relations humaines?

●

Mais d'abord, il faut remarquer que « si les relations humaines étaient réifiées par essence, on ne comprendrait plus ce que peut être la réification ». La structure permanente des relations humaines n'est pas antagoniste, mais réciproque. Certes, « la réciprocité ne protège pas les hommes contre la réification et l'aliénation », mais elle leur est fondamentalement opposée. Certes, elle est souvent recouverte par des relations d'oppression et de violence, qu'elle fonde et soutient. Certes, « la réciprocité apparaît toujours sur une base inerte d'institutions et d'instruments par quoi chaque homme est déjà défini et aliéné ». Néanmoins, les hommes sont originairement liés entre eux par des relations non d'extériorité, mais d'intériorité. Qu'arrive-t-il donc à ces relations pour que l'homme devienne une menace de mort pour l'homme? Qu'arrive-t-il pour que l'Autre, mon réciproque et mon frère, devienne l'artisan et le miroir de mon aliénation?

D'abord, l'Autre est plusieurs. Et nous savons que c'est la pluralité des actions humaines qui est la négation de l'unité dialectique de chaque praxis : « Mais comme l'ensemble de ces actions s'exercent sur le même champ matériel, et que ce champ, qui est originellement uni par son lien d'intériorité univoque et pratique à chacun, supporte et fond dans sa passivité la multiplicité des déterminations... les hommes réalisent sans le savoir leur propre unité sous forme d'altérité antagoniste à travers le champ matériel où ils vivent dispersés et la multiplicité des actions unifiantes qu'ils exercent sur ce champ. Ainsi, la pluralité des corps et des actions isole en tant qu'elle est envisagée directement, elle se transforme en facteur d'unité en tant qu'elle est réfléchie sur les hommes par la matière travaillée ».

Autrement dit, en elles-mêmes, les relations humaines ne sont pas antagonistes et aliénantes. Elles sont réciproques. Mais comme les actions des hommes s'exercent de façon dispersée sur le même champ, elles se limitent en même temps qu'elles s'additionnent. L'unité factice qu'elles engendrent est le signe même de la séparation, de la multiplicité, de la dispersion des personnes. Une fois de plus, nous sommes renvoyés à la matière. « Il n'est pas vrai que chaque conscience poursuive la mort de l'autre. Ni non plus sa vie. C'est l'ensemble des circonstances matérielles qui décide. »

Mais si la matière nous renvoie aux relations humaines qui sont la médiation entre les choses, et si les relations humaines nous renvoient à la matière, aux circonstances matérielles, ne sommes-nous pas enfermés dans un cercle? Et où est le mal radical?

●

C'est ici qu'intervient la catégorie historique et dialectique fondamentale : la catégorie de la *rareté*. L'anti-dialectique, l'anti-praxis, l'anti-humanité est une « situation dépendant de la multiplicité des individus coexistants dans le champ de la rareté ». Et l'ensemble des circonstances matérielles qui « décident », c'est « l'ensemble des outils et des biens dans le cadre de la rareté ».

La rareté ne se circonscrit pas. Elle est autant rareté du produit, que rareté de l'outil, que rareté du travailleur, que rareté du consommateur. Mais la rareté de l'homme par rapport au produit n'est que le dernier retournement de la dialectique de la rareté, et suppose, comme sa condition essentielle, la rareté du produit par rapport à l'homme. « La rareté du consommateur par rapport à tel ou tel produit est conditionnée par la rareté de tous les produits par rapport à tous les consommateurs. » C'est pourquoi il y a une rareté absolue, qui définit « le caractère excédentaire de chacun par rapport à tous », et une

rareté relative et contingente, soit « comme désignation par la société de groupes de producteurs sous-consommateurs » (chaque société « choisit » ses morts), soit comme « impossibilité pour un groupe, dans des circonstances données, de croître au-delà d'une certaine limite sans que changent le mode ou les relations de production ».

La rareté est la relation univoque de chacun et de tous à la matière : il n'y a assez de rien pour tous. Il en résulte que, dans le champ de la rareté, chacun est désigné par l'Autre comme excédentaire, donc comme menaçant, donc comme menacé. La rareté est à la fois contingente et nécessaire. Contingente, car on peut, abstraitement, concevoir des formes de praxis et même de travail dans des milieux d'abondance, encore que nous ne disposions pas même des instruments de pensée pour les penser. La rareté est nécessaire pour nous. Elle est le caractère fondamental et contingent de notre histoire. Elle fait de nous « ces individus, produisant cette histoire et qui se définissent comme des hommes... Sans la rareté, on peut parfaitement concevoir une praxis dialectique et même le travail... Mais ce qui disparaitrait, c'est notre caractère d'hommes, c'est-à-dire, puisque ce caractère est historique, la singularité propre de notre histoire ». La rareté est donc « la nécessité de notre contingence ou la contingence de notre nécessité ». En outre, elle est de moins en moins contingente, dans la mesure où nous engendrons nous-mêmes ses formes nouvelles comme le milieu de notre vie.

Or, c'est la rareté qui permet de comprendre comment mon frère, mon réciproque, peut devenir mon ennemi; et comment l'homme peut être objectivement constitué comme inhumain; et comment le mal peut être saisi comme structure fondamentale de l'Autre. Dans le champ de la rareté, chacun est « de trop », excédentaire. Menaçant pour autrui, chacun est immédiatement menacé. « Chacun devient inhumain pour tous les autres ». L'inhumanité est dans l'homme. Elle est l'intériorisation de cette structure de rareté. Elle est donc bien un rapport entre les hommes, mais parce que la rareté est notre milieu originel. Elle devient structure objective et sociale de l'environnement matériel, « et par là désigne en retour, de son doigt inerte, chaque individu comme facteur et victime de la rareté ». Quelle que soit la société, la rareté est donc « la matrice abstraite et fondamentale de toutes les réifications des relations humaines », puisque par elle et en elle chaque homme devient le contre-homme à détruire.

Et c'est là l'origine des premières distinctions morales. L'ethique n'est rien d'autre que l'activité humaine s'éclairant elle-même. Son premier stade, c'est la distinction radicale du bien et du mal : c'est le manichéisme, c'est-à-dire « la constitution du mal radical ». L'activité s'éclaire en appréciant et en valorisant « la rupture de la réciprocité

d'immanence par la rareté intériorisée ». Mais elle saisit cette rupture comme un produit de la praxis de l'Autre, non comme pure matière, car c'est le contre-homme (c'est-à-dire l'Autre qui me désigne comme excédentaire ou qui m'apparaît comme excédentaire) qui poursuit ma liquidation, mais en connaissant et en partageant mes fins (et justement parce qu'il les partage), en adoptant et en déjouant mes moyens. « La rupture apparaît au moment où cette réciprocité trompeuse démasque le danger de mort qu'elle recouvre », c'est-à-dire « l'impossibilité pour ces hommes engagés dans des liens réciproques de demeurer tous sur le sol qui les porte et les nourrit », de co-exister dans le champ de la rareté.

Dès lors, c'est par la rareté, dans le milieu de la rareté et par l'intériorisation de la rareté que le mal vient aux hommes. On voit par là que le cercle n'était pas vicieux. Le mal vient toujours aux hommes par les hommes, mais dans le champ de la rareté. Cela permet de comprendre comment le mal est bien l'aliénation de ma praxis dans son produit inerte, bien qu'il soit aussi, et simultanément, la matière inerte elle-même; qu'il soit l'altération de ma libre activité, et aussi l'altération des rapports humains de réciprocité; qu'il soit ma réification par les hommes, et aussi par les choses. Cela signifie que, sans les hommes, la matière ne pourrait rien faire contre les hommes. Mais, sans la matière, les hommes ne pourraient rien faire contre les hommes. Et sans la rareté, les hommes ne voudraient rien faire contre les hommes. Voilà pourquoi l'anti-praxis, l'anti-humanité, l'anti-dialectique est une « situation dépendant de la multiplicité des individus coexistants dans le champ de la rareté ». Dans une histoire dont le fondement et le moteur (du moins passif) est la rareté, les rapports humains ne peuvent se manifester que comme une « réciprocité antagoniste ». « L'ensemble des conditionnements de la réciprocité antagonistique se fonde dans l'abstrait sur le rapport de la multiplicité des hommes au champ d'action, c'est-à-dire sur la rareté. La rareté, comme menace de mort, produit chaque individu d'une multiplicité comme risque de mort pour l'Autre. » Mais l'Autre n'est pas une chose, il est une libre praxis. Il n'est pas un simple objet menaçant; il est liberté reconnue, et, par là même, menacée « jusque dans la racine ». C'est pourquoi, dans le champ de la rareté, les relations des hommes sont des relations de violence, la violence n'étant jamais le fait de la matière, mais d'une liberté sur une liberté par la médiation de la matière. De quelque façon que se manifeste la violence, comme pure et simple liquidation de l'organisme pratique, ou comme mystification, ou même comme destruction de sa propre aliénation, elle est toujours et en tout cas « reconnaissance réciproque de la liberté et négation de celle-ci par l'intermédiaire de l'inertie d'extériorité ».

•

Dans le champ de la rareté, la liberté, dont le mal est la négation, a partie liée avec le mal. D'abord, l'homme ne peut devenir chose pour l'autre et pour lui-même que dans la mesure où il est d'abord posé par la praxis même comme une liberté humaine. Seule une liberté peut s'aliéner. C'est par la liberté que la praxis fait l'expérience de la nécessité dans la mesure où elle se reconnaît et ne se reconnaît pas dans son œuvre. « La première expérience pratique de la nécessité doit se faire dans l'activité sans contrainte de l'individu, et dans la mesure où le résultat final, bien que conforme à celui qu'on escomptait, se révèle en même temps comme radicalement différent, tel qu'il n'a jamais fait l'objet d'une intention de l'agent ». C'est pourquoi la nécessité est saisie comme « le destin en extériorité de la liberté », et se confond avec l'aliénation fondamentale de la praxis. Ensuite, dans la mesure où tout travail,. même asservi, est toujours le développement d'une libre praxis, la liberté devient un truquage, un piège, une mystification : « Le moment du piège, c'est le moment où la praxis découvre sa liberté comme un moyen choisi ailleurs pour la réduire en esclavage. » En outre, la libre praxis, en s'objectivant, s'aliène nécessairement dans son résultat, le produit inerte. Le Pour-soi, comme agent, se découvre d'abord comme inerte ou, au mieux, pratico-inerte, dans le milieu de l'En-soi où s'étale son produit. « La structure même de l'action comme organisation de l'inorganisé renvoie d'abord au Pour-soi son être aliéné comme Etre-en-soi. »

Mais la liberté est à la fois notre damnation et notre salut. Elle est liée au mal, puisque toute liberté s'exerce dans le champ de la rareté et que même, en remontant plus haut, la liberté de la praxis engendre un produit inerte et un champ pratico-inerte, comme milieu de ce produit où la praxis s'aliène. Mais cette liberté constituante, aliénée dans ses produits inertes (qu'ils soient proprement des choses matérielles, ou des « réalités spirituelles », — des idées inertes, — ou des réalités sociales, des collectifs que leur structure d'inertie apparente à la matière, ou même ces multiplicités sérielles d'individus inertes, impuissants, séparés les uns des autres) s'efforce de se récupérer dans une liberté constituée (la seule viable dans le champ de la rareté), la liberté du groupe, sorte de « liberté commune », qui, d'une part, est homogène à la liberté constituante de la praxis, puisque, même dans le groupe, l'action est toujours individuelle (il n'y en a pas d'autre, et toute action, quelle qu'elle soit, même l'action d'une machine, a toujours pour modèle indépassable la praxis d'un organisme individuel), et, d'autre part, bien que constituée et fondée par la liberté originelle

de la praxis, la fonde à son tour en lui donnant la puissance qui lui manque. C'est pourquoi, c'était la liberté constituante qui créait l'antiphysis « comme règne de l'homme sur la nature ». Mais c'est la liberté constituée, ou liberté commune, qui, contre l'anti-humanité comme règne de la rareté et de la matérialité inorganique sur l'homme, crée, par l'union des libres praxis constituantes, une nouvelle antiphysis, « pour construire le règne de l'humain, c'est-à-dire les libres relations des hommes entre eux ».

La catégorie de la rareté permet donc de comprendre l'ambivalence de la liberté tout autrement que comme mésusage inhérent à son amplitude. Et à ce titre, c'est tout autre chose que de dire, comme dans « L'Etre et le Néant », que l'homme est « condamné à être libre », et de dire, comme dans la « Critique de la raison dialectique », que la liberté est une damnation. La première formule définit une situation ontologique. La liberté y apparaît comme le statut indépassable de la réalité humaine. Voudrait-il se réduire au statut de l'En-soi, voire de la Chose (et, en un sens, il le veut en effet), l'homme ne le pourrait pas, sauf, justement, en contredisant son statut originaire. Et, en ce sens, il est condamné à être libre. Mais dans la « Critique de la raison dialectique », la réalité humaine, c'est la libre praxis. Et exister signifie ici produire et reproduire sa vie organique. Si la liberté est une damnation, c'est qu'elle s'exerce dans le champ pratico-inerte de la rareté. Dans ce champ, l'homme n'est pas condamné à la liberté, mais à la servitude. C'est la liberté mystifiée, truquée, menacée ou détruite qui est une damnation. En elle-même et abstraitement, la libre praxis est souveraine. C'est que la Raison Dialectique trouve son expérience apodictique dans le monde concret de l'Histoire. Si elle questionne la conscience, ce n'est pas sur elle-même, mais sur la vie, c'est-à-dire sur l'être objectif, l'homme pratique dans le monde des Autres, et qui a intériorisé les catégories de l'Histoire.

•

C'est donc à partir de la rareté, comme mal radical, que doit être comprise l'altération des relations de réciprocité.

1. La multiplicité et la pluralité des actions humaines, dans le champ de la rareté, me renvoient mon image aliénée dans mon produit, dans la mesure où ce produit est aussi le leur. Sans être encore mon adversaire, l'Autre se dévoile ici comme Autre, à travers la matière ouvrée par tous.

2. La pluralité de ces actions menace aussi, dans le champ de la rareté, le libre développement de mon opération : « La seule intelligibilité des rapports humains... dans une histoire concrète dont le

véritable fondement est la rareté ne peut se manifester que comme une réciprocité antagonistique».

3. Dans le champ de la rareté, les rapports humains sont des rapports d'extériorité, de dispersion et de sérialité. Les hommes s'y définissent à la fois par la coexistence et par l'impossibilité de la coexistence. Séparés par leur praxis antagonistes, ils ne peuvent trouver qu'une unité factice : celle que leur confère un objet matériel, inorganique du champ pratico-inerte, dont l'inertie pénètre tous et chacun. Les relations humaines sont ici des relations « d'interdépendance menaçante ou paralysante... par l'impuissance de chaque action réelle en tant qu'elle vient à celle-ci des actions des autres à travers le champ pratique ».

4. C'est ce genre de relations qu'il faut appeler collectives : « Le collectif ... est l'être même de la socialité au niveau du champ pratico-inerte. Et cet être est l'être social dans sa structure élémentaire et fondamentale puisque c'est au niveau pratico-inerte que la socialité se produit dans les hommes par les choses comme un lien de matérialité et altère les simples relations humaines ».

5. C'est contre le collectif et pour le dépasser — et fonder le règne humain — que se constituent les groupes sur la base du serment. Le groupe est une entreprise, alors que le collectif est un être. Dans le collectif, les individus sont à l'état de multiplicité discrète : chacun est l'Autre pour l'Autre. L'objet constitué se pose ici comme essentiel, et son inertie pénètre chaque praxis individuelle. Le groupe, au contraire, vise à se faire praxis pure en tentant de supprimer en soi toutes les formes d'inertie et d'altérité. Le serment est l'acte par lequel chacun garantit à chacun et à tous qu'il n'utilisera pas sa liberté pour redevenir Autre et retomber dans la sérialité. Par le groupe et en lui se constitue ainsi, contre la dispersion inerte de la sérialité et son impuissance menaçante, une nouvelle forme de réciprocité, la réciprocité médiée, en ce sens que le groupe sert de médiateur entre les tiers, en même temps que chaque tiers est le médiateur entre le groupe et les autres tiers, lesquels, en tant que membres assermentés du groupe, ne sont pas l'Autre comme Autre, mais l'Autre comme le même que tous les autres.

6. Cette nouvelle réciprocité, fondée sur le serment, constitue une sorte d'inertie de groupe, laquelle, en un sens, nie la libre praxis constituante du dedans. Mais comme la libre praxis était niée par l'anti-praxis (la multiplicité inerte de la série dans le champ de la rareté), l'inertie de groupe est la négation de cette négation : elle revient à refuser à chacun la liberté de redevenir Autre, c'est-à-dire de s'aliéner. Cette libre limitation de la liberté constituante donne

naissance à une liberté constituée ou liberté commune : « Lorsque la liberté se fait praxis commune pour fonder la permanence du groupe en produisant par elle-même et dans la réciprocité médiée sa propre inertie, ce nouveau statut s'appelle serment. »

7. Au sein du groupe et par lui, chacun devient un être commun, ce qui ne signifie nullement « nature identique » ou « essence ». L'individu organique se produit et se connaît comme individu commun à partir de l'objectif commun et de la saisie de son propre travail pour cet objectif comme détail particulier de l'objectivation commune. Son caractère commun lui vient en outre de sa « détermination fonctionnelle » par le groupe, par laquelle « il saisit pratiquement l'objet transcendant comme commun ».

8. Ces nouveaux rapports humains, qui visent à fonder « le règne humain », sont un succès et un échec. Un succès, car la réciprocité médiée est la seule viable dans le champ de la rareté, qui est le tombeau des relations immédiates de réciprocité. Un échec pour l'individu, parce que l'être dans le groupe, l'individu commun, est « un double échec consenti : ne pas pouvoir sortir du groupe et ne pas pouvoir s'y intégrer; ne pouvoir ni le dissoudre en soi, ni se dissoudre en lui ». Pour le groupe, parce que le groupe n'a pas de véritable unité pratique, comme une praxis individuelle : il n'a pas l'existence d'un organisme (il n'est et ne sera jamais un hyperorganisme). Il est une praxis qui s'enlise dans l'inerte, et c'est même là que réside sa puissance. « Telles sont donc les limites de la praxis du groupe : né pour dissoudre les séries dans la vivante synthèse d'une communauté, il est barré dans son développement spatio-temporel par l'indépassable statut de l'individualité organique, et trouve son être, hors de soi, dans les déterminations passives de l'extériorité inorganique qu'il voulait supprimer en lui-même ».

●

Ainsi, à quelque niveau que l'on se place, la libre praxis, dans le champ pratico-inerte, est hantée par l'anti-praxis. Certes, même l'antagonisme, même la lutte créent, d'une certaine manière, des relations humaines, et même, la compréhension des hommes entre eux est la plus profonde possible dans la lutte, c'est-à-dire sur le fondement de la rareté, dans la perspective de l'anéantissement réel de l'autre. La lutte implique que la praxis de chaque adversaire se détermine en fonction de sa propre objectivité pour l'autre. Comprendre mon réciproque immédiat, c'est comprendre du dehors, et sans y participer, les fins et les moyens de son activité. Comprendre mon ennemi, c'est le comprendre de l'intérieur, c'est-à-dire comprendre son action par

celle que je produis pour me défendre contre elle. L'urgence me force à saisir dans tous les détails mon objectivité et la subjectivité de l'autre à partir de son objectivité, et ma compréhension « est la meilleure possible lorsque je peux joindre la prévision de ce qu'il fera à partir de ce qu'il est et celle de ce qu'il est à partir de ce qu'il a fait, et, finalement, de ce qu'il fera ». Tant que la réciprocité est positive, ma compréhension demeure donc abstraite et extérieure. Mais dans la réciprocité antagoniste je comprends l'Autre à partir de ma propre praxis, et du dedans, comme ma négation et mon danger de mort.

Dans le champ de la rareté, l'homme est donc, au mieux, réduit par l'homme à l'état d' « objet hanté », traversé de rêves inefficaces. La liberté de la praxis demeure en lui comme une illusion incoercible, tandis qu'il fonctionne avec la rigueur d'une machine. Mais ce que poursuit finalement chaque praxis, c'est non seulement la réification de l'Autre, mais sa liquidation pour récupérer sa propre objectivité. Et il ne s'agit pas de la récupération d'une certaine « idée » de soi. Ce n'est pas un regard qui m'aliène, mais une libre praxis qui vise ma suppression en tant qu'organisme pratique. Sur le plan de la rareté, il s'agit de lutte pour la vie. Le scandale n'est ni le regard d'autrui ni son existence : c'est l'impossibilité de la coexistence. La violence des relations humaines n'est donc pas une férocité contingente de l'homme, mais l'intériorisation de ce fait contingent en soi, mais indépassable pour nous, de la rareté.

●

L'enfer, c'est bien l'Autre. Le champ du pratico-inerte n'est infernal que médié et ouvré par l'Autre, par tous les autres dispersés. Il est seulement un « simulacre inorganique » qui dissimule, en même temps qu'il dévoile, les praxis adverses. La matière, moteur passif de l'Histoire, qui fait vivre à chacun l'Histoire comme inhumaine, est une « négation inerte et démoniaque », et l'inhumanité ou mieux l'anti-humanité, c'est la négation matérielle intériorisée et devenue en chaque homme sa structure inerte. C'est l'homme qui est le démon, non la matière. Mais inversement l'homme n'est démon pour l'homme que dans le champ de la rareté. Le champ pratico-inerte est originellement conditionné par la rareté : la rareté est bien la négation de l'homme en l'homme par la matière. Et la matière nie l'homme, mais par l'homme. Et c'est là, dit Sartre, la découverte capitale de la dialectique : la circularité; « L'homme est médié par les choses dans la mesure même où les choses sont médiées par les hommes ».

« L'Être et le Néant », c'était le point de vue « immédiat ». Mais

l'immédiateté des relations humaines ne signifiait pas réciprocité. L'homme était directement, sans la médiation de la matière, un ennemi pour l'homme. Le mal était l'altérité elle-même, dont surgissaient d'emblée la réification et l'aliénation. Mais d'autre part, le mal empirique, issu de l'altérité, se fondait sur un mal ontologique : le projet contradictoire de la réalité humaine.

Dans la « Critique de la raison dialectique », les relations humaines immédiates sont des relations de réciprocité. Et la praxis ne comporte, comme projet, que sa libre visée d'unification et de totalisation. Certes, elle se produit nécessairement dans un milieu qui n'est pas le sien, le milieu inorganique. Certes, elle doit se faire inerte pour agir sur l'inerte. Certes, en s'objectivant elle s'aliène dans son produit. Mais d'une part, c'est là le moment du résultat, non de l'acte; et d'autre part, cela signifie que la praxis est justement une activité réelle sur la matière, non un acte de la conscience. A ce titre, le chemin accompli est immense, de l'idéalisme ontologique pour lequel le mal résulte d'un projet prénatal, au matérialisme dialectique pour lequel la nécessité, la réification, l'aliénation viennent à l'homme par la matière inerte : le mal radical, c'est la rareté, milieu originel de toutes les entreprises humaines. Il n'en reste pas moins que la simple non-humanité de la matière inerte ne devient anti-humanité et contre-finalité que par la médiation des hommes, qui font l'Histoire, la subissent et la pensent selon les mêmes catégories. La double médiation, des hommes par la matière et de la matière par les hommes, dans le champ de la rareté, revient finalement à une « damnation » historique aussi totale que la damnation ontologique. D'autant plus que, dans l'Histoire concrète, les hommes « en remettent » toujours. Notre statut ontologique est historique. Mais, dans le milieu indépassable de la rareté, l'Histoire est violence : « Tant que le règne de la rareté n'aura pas pris fin, il y aura en chaque homme et dans tous une structure inerte d'inhumanité ».

Dina Dreyfus.

Recherches Dialectiques, par **L. Goldmann** (NRF 1959). — Il s'agit d'un recueil d'articles théorico-méthodologiques, ou critiques, tant sur le plan littéraire que philosophique, etc.) qui s'étalent sur dix ans (1947-57). Mais comme M. Goldmann dit dans sa postface que les analyses développées dans ces études correspondent à ses positions actuelles, nous n'avons pas à tenir compte de ce décalage historique. Aussi considérerons-nous que l'idée qu'il se fait de la philosophie (Le Matérialisme historique est-il une philosophie?) est encore la sienne. Et comme il s'agit là d'une question préalable et fondamentale, c'est sur elle que nous ferons quelques remarques.

Définie comme « un discours conceptuel cohérent et fermé » (englobant un grand nombre de systèmes grecs et modernes) la philosophie semble à M. Goldmann trop étroitement circonscrite, parce qu'elle exclut alors des philosophies « qui affirment l'insuffisance du concept », son caractère

d'étape vers quelque chose qui le dépasse, « la sagesse » ou « l'extase mystique » ou « la grâce » ou « l'action ».

Nous ne saurions admettre, pour notre part, cet « élargissement ». Il est clair que, par là, M. Goldmann veut introduire le matérialisme dialectique dans le domaine de la philosophie. Mais est-il nécessaire d'y introduire aussi l'extase mystique et la grâce? Et pour être philosophique, le matérialisme dialectique a-t-il besoin de ce subterfuge? Car les questions sont en tous points différentes. Extase mystique et grâce ne sont pas seulement anti-conceptuelles, mais anti-rationnelles. Elles ne « dépassent » donc la philosophie qu'en voulant aller au-delà et au-dessus d'elle, voire en s'opposant à elle (comme la foi à la raison). Par contre, l'intégration du matérialisme dialectique dans la philosophie ne pose pas le même problème, bien qu'il en pose d'autres. La raison dialectique est une raison — et pas du tout une « raison du cœur » que « la raison ne connaît pas ». Elle n'est nullement supra-rationnelle. Et comme le montre J.-P. Sartre, critiquer la raison dialectique revient justement à se demander à quelles conditions une vérité (rationnelle) de l'Histoire est possible. Il s'agit donc bien d'opposer deux formes de raisons, philosophiques toutes deux, et, bien évidemment, rationnelles : une raison analytique, à l'œuvre dans les sciences de la nature, et une raison dialectique, à l'œuvre dans les sciences de l'homme. Encore la première n'est-elle rien d'autre que la Raison (l'unique, celle qui est toujours à l'œuvre quand il s'agit de vérité) qui « se fait inerte » pour étudier l'inertie.

Dès lors, nous refusons le dilemme dans lequel nous enferme la double définition proposée par M. Goldmann : ou bien la philosophie réintégrera aussi l'extase mystique et la grâce; ou bien elle exclura aussi l'action (et donc le matérialisme dialectique). Il suffit de lire les premières pages de « La Critique de la Raison Dialectique » pour voir que l'on peut échapper à ce dilemme par des voies philosophiques, rationnelles et dialectiques.

L'œuvre de Freud et son importance pour le monde moderne par le **Dr A. Hesnard** (Payot 1960, 396 p.). — La prière d'insérer signale cet « ouvrage capital », destiné à susciter un « intérêt considérable » par « l'audacieuse synthèse des découvertes de Freud », ainsi que par la « vaste prospective » qui fera découvrir au lecteur l'influence continue de la recherche psychanalytique sur les diverses sciences de l'homme. Telle est bien, en effet, l'entreprise du Dr Hesnard, de qui nous connaissions, entre autres, le très bel ouvrage : « L'univers morbide de la faute ». Mais il est clair qu'une semblable entreprise, par nature encyclopédique, si elle ne dépasse pas les limites d'un volume ordinaire, se réduit en fait à un sommaire. Le résumé en 80 pages des découvertes et de la doctrine de Freud est clair et forcément élémentaire. Quant à l'examen de l'évolution et de l'extension de la psychanalyse, elle concerne autant les continuateurs ou dissidents célèbres (Adler-Jung) que la plupart des psychanalystes morts ou vivants de tous les pays du monde, ainsi que — dans ce que le Dr Hesnard appelle « Prospective » — les disciplines qui, de loin ou de près, se rattachent, ou pourraient se rattacher, ou devraient se rattacher à la psychanalyse (psychiâtrie - psychologie - pédagogie - criminologie - ethnologie - sociologie - phénoménologie - art - religion - morale). A titre d'index, ou d'aide-mémoire, ou même de programme de travail (et, en un sens, ce programme était déjà plus ou moins proposé par Freud lui-même) ces indications, car ce ne sont forcément que des indications, peuvent être scolairement utiles. Mais quand M. Merleau-Ponty, dans la préface qu'il a consacrée à cet ouvrage, définit la parenté entre psychanalyse et phénoménologie, il est clair que ce ne peut être à la lumière de cette revue de doctrines. C'est donc plutôt à la belle monographie du Dr Hesnard, citée plus haut, que M. Merleau-Ponty se réfère vraisemblablement.

La Psychologie des Profondeurs des origines à nos jours, par le **Dr Farau et Dr Schapper** (Payot 1960, 215 p.). — Nous ferons à peu près les mêmes remarques, quelque peu aggravées, au sujet de cet ouvrage, lequel remonte plus haut que Freud, jusqu'à certaines pratiques psychothérapiques de la médecine arabe du Xe siècle, jusqu'aux philosophies de l'âme du Moyen-Age, jusqu'aux poètes et aux philosophes en général des temps passés. Et certes, les Drs Farau et Schapper ont parfaite-

ment raison de montrer que la notion d'inconscient, par exemple, se trouve déjà chez Leibnitz ou chez Kant. Mais ici encore, l'exposé est trop rapide et trop élémentaire pour nous livrer les rapports réels entre Freud et ses précurseurs, et les chemins qui ont conduit de ceux-ci à celui-là. De même, l'exposé du Freudisme proprement dit (30 pages) est simplifié à l'extrême. Quant à la « situation actuelle de la Psychanalyse » elle se réduit à n'aligner souvent que des têtes de chapitres (« analyse existentielle », « intentionnalité », etc.) utilisables, tout au plus, à titre de table de matières. Nous ne croyons donc pas, pour notre part, qu'il y ait intérêt à multiplier ce genre d'ouvrages, dont un seul serait nécessaire et suffisant en raison des références qu'il comporte : à cet égard, celui du Dr Hesnard nous semble très supérieur, bien qu'il y manque ce qu'on trouve, par contre, dans « la Psychologie des Profondeurs » : un résumé des méthodes employées.

La psychanalyse par le **Dr Bernard This** (Casterman, 1960, 216 p. Ici, le but de l'auteur n'est pas de faire le point ni de dresser des bilans. Il n'est question que de psychanalyse en général, celle-ci étant considérée, à juste titre, à nos yeux, comme l'œuvre propre de Freud, à qui est consacré un chapitre d'une quarantaine de pages. C'est aussi à la lumière du freudisme essentiellement que le Dr This examine ensuite l'évolution de la vie affective de l'embryon à l'adulte. Des six chapitres suivants, c'est celui qui concerne l'Image du corps, c'est-à-dire la façon dont il est à la fois vécu et perçu aux différents moments de l'évolution affective, qui présente sans doute le plus d'intérêt. Mais, même de ce point de vue, on ne peut penser sans nostalgie aux belles analyses du Dr Lacan, à qui, d'ailleurs, se réfère, assez rapidement, le Dr This. Bref, bien que cet ouvrage ne tombe pas sous le reproche qui vise nécessairement toute entreprise encyclopédique, puisque telle n'est pas son ambition, il laisse l'esprit tout aussi profondément insatisfait, peut-être encore davantage par le ton que par le contenu, par la manière que par la matière. Nous dirons, simplement, qu'il lui manque la dimension philosophique.

Commentaire du « discours de Métaphysique » de Leibniz par **Burgelin** (PUF 1959, 320 p.) M. Burgelin a conçu ce commentaire à la façon dont M. Gilson présenta, autrefois, son célèbre commentaire du Discours de la Méthode, c'est-à-dire, ligne par ligne, et parfois, mot à mot. Commentaire rigoureusement objectif, dans lequel l'auteur ne prétend soutenir aucune thèse personnelle ni éclairer d'un jour nouveau la pensée de Leibniz, mais seulement élucider le texte même par des références permanentes aux autres œuvres de Leibniz, et, parfois, à certains commentateurs récents. Il n'empêche qu'apparaissent parfois, de façon très discrète, certaines indications plus personnelles, dont la signification d'ensemble est peut-être livrée par la préface : « Nous sommes donc renvoyés, écrit M. Burgelin, de la certitude de notre entendement à la certitude de la foi qui nous dit que la bonté de Dieu réjouit sa sagesse. »

La Musique dans l'œuvre de Platon, par **Moutsopoulos** (PUF 1959, 928 p.) Ouvrage technique considérable, riche de références, et qui a le grand avantage de réintroduire les conceptions musicales de Platon d'une part dans celles de son temps, d'autre part dans l'ensemble de la pensée grecque de l'époque. Les textes platoniciens proprement dits y sont minutieusement repérés et analysés, tant sur le plan de la technique musicale que sur le plan esthétique, pédagogique et philosophique. Travail de spécialiste s'adressant à des spécialistes.

SOCIÉTÉS SAVANTES ET HISTOIRE LOCALE

L'expression d'histoire « locale » ne jouit pas d'une bonne réputation. Les historiens patentés froncent volontiers le sourcil devant ces productions qui témoignent parfois de la part de leurs auteurs d'une

bonne volonté certaine et d'une érudition un peu courte. Il y a là quelque injustice. Les chercheurs qui fréquentent les salles de lecture des bibliothèques provinciales et des Archives départementales méritent d'être d'autant plus encouragés que leur nombre ne cesse de diminuer. Il y a une crise de l'histoire locale, et une crise qui s'aggrave d'année en année. Le temps n'est plus où magistrats et officiers en retraite, ecclésiastiques nantis de charges peu absorbantes, pouvaient consacrer avec désintéressement une large part de leurs loisirs à des travaux d'érudition. Certains ont fait d'excellente besogne, publié des ouvrages remarquables... et fort appréciés de ces historiens de profession qui dédaignent l'histoire locale. Aujourd'hui, ces magistrats, ces officiers s'efforcent d'augmenter par des occupations rémunérées le taux de leur insuffisante pension. Les ecclésiastiques n'ont plus le temps de se consacrer à l'étude de l'histoire. Clio risque de ne plus avoir de courtisans.

Il est donc nécessaire de souligner les mérites de ceux qui tiennent bon. Il en est encore, heureusement. Il est bon de les faire connaître. Cette chronique n'a pas cessé de s'y employer depuis quinze ans et si elle étend aujourd'hui son domaine à toute l'histoire locale et non seulement à celle qui trouve son expression dans les bulletins et les mémoires de nos sociétés savantes, c'est qu'il convient d'encourager et de signaler toutes les publications qui se rattachent à cette branche, d'une façon ou d'une autre.

Ce serait d'ailleurs une erreur de penser que l'histoire locale est exclusivement réservée aux gens qui habitent la province. L'étude du passé sollicite aussi les Parisiens. Il y a dans la capitale des sociétés qui se consacrent exclusivement à l'histoire locale. Leur province, c'est l'arrondissement, la ville de banlieue, l'ancien village réuni à Paris voici un siècle. Et ces sociétés-là ne manquent ni de vigueur ni d'intérêt.

On les connaît fort mal. On peut même observer qu'elles ont rarement fait l'objet d'un dénombrement. Grâces soient donc rendues à Mlle Terroine qui vient d'en publier l'annuaire, sous forme du premier bulletin de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France. Cette Fédération, on le sait, existe depuis 1949 : elle est constituée par le groupement de toutes les sociétés archéologiques et historiques de la ville de Paris et la région qu'on désigne traditionnellement sous le nom d'Ile-de-France. Notre ami Mongrédien ne manque jamais de signaler les gros volumes de Mémoires publiés depuis onze ans par cette Fédération et de rendre justice au bon travail qu'elle a accompli sous la houlette de son Président M. André Lesort dont il est juste de saluer ici la mémoire. Mais à côté des Mémoires, le Bulletin a pour objet plus précis d'établir

un lien entre les diverses sociétés. Encore fallait-il d'abord dresser la liste de celles-ci, relever leurs publications, noter leurs animateurs. Telle a été l'œuvre de Mlle Terroine : œuvre longue, difficile, ingrate. Il ne suffisait pas de recourir aux instruments bibliographiques existants. Ces instruments sont incomplets et souvent erronés. Il était nécessaire de pratiquer une enquête directe auprès des sociétés. Or les sociétés sont souvent discrètes ou négligentes. Mais Mlle Terroine est dotée d'une belle force de persuasion. Les silences obstinés ne l'ont point rebutée et si elle reconnaît elle-même que certains des renseignements qu'elle fournit sont déjà périmés, — défaut inhérent à ce genre de travail, parce qu'un temps trop long s'écoule entre son élaboration et son impression — du moins possédons-nous maintenant une base solide pour connaître les noms de ces Sociétés, leur histoire et leur œuvre.

Soixante sociétés : tel est le nombre total des Sociétés savantes des départements de l'Oise, de la Seine, de la Seine-et-Marne et de la Seine-et-Oise. Six dans l'Oise, huit dans la Seine (moins Paris), dix-huit à Paris même, dix dans la Seine-et-Marne, dix-huit en Seine-et-Oise, voici des chiffres fort honorables. Si l'on veut bien se rappeler que Mlle Terroine a volontairement écarté les sociétés tombées en léthargie, on a le droit de se féliciter d'une activité d'autant plus méritoire que, dans la région parisienne, les sollicitations sont grandes. La plus ancienne de ces Compagnies fut fondée en 1834 et c'est la Société des sciences morales, des lettres et des arts de Seine-et-Oise, devenue, en 1928, Académie de Versailles. Vient ensuite la Société historique et archéologique de Rambouillet qui compta Lenôtre parmi ses présidents : elle date de 1834. A Paris, la plus ancienne Société est la Société historique de Paris et de l'Ile-de-France. Elle fut fondée en mars 1874. La plupart des Sociétés dites d'arrondissement virent le jour à la fin du XIXe siècle. C'est la Société des IXe et XVIIIe arrondissements qui fut, semble-t-il, créée la première. Le « Vieux Montmartre » remonte en effet au 4 juin 1884. La Société historique et archéologique des Ve et XIIIe arrondissements — La Montagne Sainte-Geneviève — vient ensuite. Elle date du 11 avril 1895. La Société historique du VIe arrondissement est postérieure de trois années.

Dans la Seine, aucune société n'est antérieure à 1900. Neuilly date de 1903 et offre cette particularité d'être une commission municipale que préside le maire. Elle n'en paraît pas plus riche pour autant. Son Bulletin a cessé de paraître en 1934. Vincennes date de 1911 mais n'a pas de publication. Les autres ont vu le jour entre les deux guerres mondiales.

La Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise, qui siège à Beauvais, fut d'abord une fille de la

glorieuse Société des Antiquaires de Picardie. Elle naquit en 1841 et conquit son indépendance en 1847. Même origine pour la Société de Noyon, née en 1860 et émancipée en 1863. Enfin, en Seine-et-Marne, on constate que la Société savante la plus ancienne, celle de Melun, remonte au second Empire. Elle n'a pas, hélas, publié de bulletin depuis 1927.

Car voilà bien le drame de ces Sociétés : elles tiennent encore, et assez régulièrement des séances. Elles trouvent des adhérents. Mais leurs ressources se sont amenuisées au point que plusieurs d'entre elles ne peuvent plus imprimer les travaux de leurs membres et doivent se contenter d'un bulletin ronéotypé. Mlle Terroine souligne cette détresse en indiquant discrètement les difficultés qu'elle a rencontrées pour dresser l'inventaire des publications qui subsistent.

Nous n'avons pas ici la prétention de suggérer des solutions à cette crise. Il nous suffit de la rappeler pour expliquer les motifs d'une indigence qui tient moins à l'absence de bonnes études qu'aux difficultés matérielles auxquelles se heurtent les dirigeants des Sociétés. Il faut les guider, certes, et la Fédération fondée en 1949 peut avoir sur ce point un rôle éminent à jouer. Il faut les soutenir. Il faut surtout leur donner les moyens de survivre. Leur disparition constituerait en effet un appauvrissement de la substance intellectuelle de notre pays.

MONOGRAPHIE DU GRAND PARIS. — Parmi les tâches que se proposent (ou devraient se proposer) ces Sociétés savantes de la capitale et de sa banlieue, il en est une qui semble particulièrement pressante : le relevé de tous les monuments, de tous les vestiges qui intéressent peu ou prou l'histoire de la région parisienne. On sait qu'à cette charge écrasante, M. Georges Poisson s'est voué, dans une collection que dirige M. Jacques Hillairet et a pour titre « Evocation du Grand Paris ».

Deux tomes ont déjà été publiés. Le premier, consacré à la banlieue Sud, date de 1956. Le second, qui traite de la banlieue Nord-Ouest, vient de paraître (aux Editions de Minuit). Un troisième tome, qui traitera de la banlieue Nord-Est achèvera de couvrir la zone étudiée qui, son nom l'indique, entoure Paris.

Quel était le propos initial, et rempli d'ambition, de M. Georges Poisson? Lui-même nous le déclare dès les premières lignes de l'avertissement placé en tête du tome II : « Tenter de brosser un tableau exact, précis, complet, sur les plans de l'histoire, de l'art, de la construction, de l'urbanisme, de la démographie, de l'histoire littéraire et ce, portant sur cent soixante communes... » Entreprise immense dont l'auteur ne nous cache pas qu'elle était pleine d'embûches et que

les résultats, en dépit des dépouillements les plus consciencieux, devaient fatalement composer de nombreuses imperfections.

Des imperfections, des erreurs, des inexactitudes, dans une telle encyclopédie, il était fatal qu'il en subsiste. Rassurons néanmoins M. Georges Poisson. Son œuvre est appelée à rendre d'immenses services. Nous avons toujours estimé qu'un ouvrage même imparfait, est préférable à l'absence de tout ouvrage. La série de monographies qu'il a composées avec une parfaite conscience, est d'une extrême utilité. Au moment où tant de problèmes sollicitent l'avenir même de la banlieue, il est excellent qu'un guide s'offre à nous pour nous rappeler l'histoire de chaque commune, montrer comment s'est développée autour d'un noyau primitif l'agglomération actuelle, signaler surtout ce qui subsiste du passé et que tant de dangers menacent en ce moment.

Le plan de M. Poisson est, en effet, simple et régulier. Pour chaque notice, il donne d'abord un historique rapide, décrit ensuite les monuments qui méritent d'être présentés, et il notera aussi bien une usine, si elle est de conception heureuse, une avenue nouvelle, un quartier récemment construit, que les églises, les châteaux, les parcs (ou ce qui en subsiste). Des plans, commodes et très complets accompagnent chaque notice.

Ainsi l'essentiel est indiqué en des pages pleines de substance. L'ouvrage de M. Georges Poisson constitue le type même du Dictionnaire de consultation courante qui, sur tous les points, apporte des renseignements clairs, précis et à jour, dans un style agréable et vivant. Une bonne synthèse et méritoire, oh combien!

STRATAGEMES D'EMIGRES. — Nous avons cité la société des Antiquaires de Picardie. Cette vieille et docte Compagnie continue à publier, non sans quelque retard, quatre bulletins par an. Les études y sont souvent assez courtes. Elles n'en restent pas moins savoureuses et peuvent servir de modèles, suggérer des recherches sur des sujets similaires aux chercheurs d'autres provinces.

C'est ainsi que la notice de M. Léon Dubos sur des « émigrés picards divorcés sous la Terreur » pourrait donner lieu à des travaux analogues. On sait que les biens des émigrés avaient été mis sous séquestre. La vente en fut ordonnée dès 1792. Mais le cas s'est souvent produit de ménages qui, en divorçant, pensaient échapper à la rigueur des lois. Le divorce en effet rompait le lien civil qui unissait la femme à son époux. Restée en France, l'épouse pouvait donc revendiquer ses biens propres et les faire exclure de la vente. Dès 1793, des praticiens du droit n'hésitèrent pas à conseiller ouvertement le divorce

« moyen salutaire pour empêcher que la fortune de l'époux qui est resté attaché à sa Patrie soit confondue avec celle de l'émigré ».

Moyen salutaire, moyen fort habile aussi car il est à peine besoin d'ajouter que, dans la plupart des cas, ce divorce était fictif, sollicité avec l'accord tacite des deux parties et la ferme intention de n'en tenir aucun compte si jamais un jour, le calme revenant en France, les mesures contre les émigrés étaient rapportées.

Tel fut le cas d'Hortense Le Roy de Saint-Lau, épouse en secondes noces de Charles des Essars, ancien officier des grenadiers de l'Ile-de-France. Le marquis des Essars avait émigré peu après l'échec de la fuite du Roi. Sa femme l'avait accompagné à Tournai. Mais devant la menace qui pesait sur leurs biens, elle revient en France au mois d'avril 1792 et introduit bientôt une instance en divorce, prétextant qu'elle a été abandonnée par son époux. Un an plus tard, la dissolution du mariage est prononcée par devant témoins. On est assez surpris de trouver un prêtre parmi ces témoins... Aussitôt la ci-devant marquise demande à rentrer en possession de ses domaines. Les administrateurs ne sont pas dupes. Ils sont bien obligés de s'incliner devant la loi. Mme Le Roy de Saint-Lau, après de nombreuses démarches obtient gain de cause. Et l'Etat bon prince, lui accorde même indemnité pour ceux des biens qui ont été déjà aliénés.

En 1802, le marquis revient en France. Il est rayé de la liste des émigrés. Il ne lui reste plus qu'à épouser à nouveau celle, qui, par son inlassable et tenace activité a sauvé de la confiscation, la plus grande partie de sa fortune immobilière. Il est à peine besoin d'ajouter qu'en son âme et conscience, Mme Le Roy était restée fidèle à l'absent.

Ces divorces pour cause d'émigration finirent-ils toujours si heureusement? On peut se poser la question. Pour une femme seule, retrouver, après plusieurs années de mariage, la libre disposition de ses biens... et de sa personne, n'est-ce pas une bien grande tentation. Il serait intéressant de rechercher parmi ces divorcés de circonstance, ceux qui la tourmente passée oublièrent de reprendre la vie commune. Il est probable qu'il y en eut quelques-uns...

Jacques Levron.

GAZETTE

Gaëtan Picon lecteur et critique.

— Non, la manière dont est composé ce recueil ne cache aucune intention. Je n'ai rien voulu prouver. J'ai simplement retenu, parmi les textes que j'avais écrits entre 1944 et 1957, ceux qui me paraissaient les meilleurs et j'ai conservé dans le livre l'ordre chronologique de leur rédaction et de leur publication en revue. Il y a d'ailleurs dans les sujets traités une part qui vient des circonstances et si, par exemple, les poètes occupent une place importante dans le recueil, c'est que la revue **Fontaine,** à laquelle je collaborais, était surtout une revue de poésie. (Plus tard, je donnerai un second volume, où je réunirai des études plus récentes, notamment celle que j'ai publiée dans le **Mercure** sur Pierre Jean Jouve.) Cependant, tous les auteurs que j'étudie ici sont à mes yeux importants : et s'il y a une esthétique littéraire à dégager, comme je le crois, c'est que chacun d'eux engage à fond l'acte de création littéraire.

Je m'étais donc trompé? (ayant ce défaut, que je me suis souvent reproché, de me prêter, aussitôt que je lis, au petit jeu parfois gratuit des correspondances). Ainsi j'avais remarqué que dans la première étude déjà, consacrée aux **Mémoires** de Retz, Gaëtan Picon insiste sur le caractère compensatoire et artistique de cette œuvre. Il y avait là l'amorce d'une conception de la littérature comme exercice du langage, découverte pour l'écrivain non d'une expérience personnelle à transmettre, mais d'une voix à faire entendre. Et cette idée réapparaît lorsque Picon, s'efforçant de dépasser l'éternel problème de la sincérité de Gide, suggère que l'homme de lettres a peut-être moins obéi à des règles morales qu'il ne se serait laissé entraîner par le besoin de s'inventer un style. Ascèse par le beau plutôt que par le bien. Autonomie de l'œuvre d'art, « origine et non terme, événement et non reflet », comme nous le lisons dans la Préface. Et les conséquences de cette révélation sont une à une énumérées dans les pages sur Malraux et sur Maurice Blanchot. Mais en même temps j'avais pu constater qu'à mesure qu'on explorait de tels domaines, une contre-argumentation s'esquissait qui me ramenait curieusement à un texte du début, **Reli-**

sant la Guerre et la Paix, dont je m'étais demandé d'abord ce qu'il pouvait bien faire là.

Imaginations que tout cela? Disons plutôt ceci : si les auteurs n'ont pas été choisis en fonction d'une certaine conception de la littérature, ce qu'il est dit d'eux témoigne de la forte personnalité du critique et de l'unité de ses préoccupations et de sa pensée. Unité cependant qui n'est pas monolithique, mais qui s'exprime plutôt par la permanence d'une double attirance pour le vide où la littérature s'épanouit, créatrice d'elle-même, et le plein que représente cette même littérature dans ses réussites les plus hautes : référence à autre chose qu'elle-même.

— Je crois que chaque grande œuvre est entre ce vide et ce plein, me confirme Picon.

Puisque j'aime les correspondances, cédons-y une fois de plus. Lorsque Gaëtan Picon se lève, lorsqu'il marche, ce qui frappe, c'est sa taille élancée, l'élégance de son pas et simultanément la largeur de ses épaules qu'il tient d'habitude un peu remontées. Un triangle isocèle qui repose sur son angle aigu.

Il me précise :

— Je ne pense pas avoir évolué en ce qui concerne mes goûts. Les écrivains que j'ai aimés, je les aime encore. Même si, dans mon esprit, ils s'entendent mal entre eux. Cela me crée des problèmes. Sur le plan de l'esthétique, oui, j'ai peut-être changé. Je me suis éloigné, si vous voulez, d'une conception de l'art comme création pure et qui nierait le monde au profit d'une conception plus réaliste, respectueuse du lien avec les choses, du rapport de l'esthétique et de l'ontologie : un art situé certes dans un espace irréel, mais où le monde se trouve convoqué et réévalué. Lieu où la vie est autrement saisie.

— Est-ce là votre définition du réalisme?

— Si l'on se place dans la perspective de l'histoire, il y a plusieurs réalismes. Par exemple, le réalisme du XIXe siècle est macroscopique, tandis que celui d'aujourd'hui est moléculaire : un réalisme de myope. Joyce, Faulkner recomposent une réalité à partir d'éléments dispersés. Et c'est sans doute pourquoi, dans le réalisme contemporain, l'opération créatrice est plus visible.

— Mais Balzac, Dostoïevski?

— Je dirais que la réalité chez eux est plongée dans le bain de la création.

— Et Tolstoï?

— Ah Tolstoï! Un cas unique. C'est Dieu le Père. Dans **Guerre et Paix** le monde lui-même a la parole et l'écrivain s'efface. Le manuscrit, Boris de Schlœzer me l'a dit à propos de son admirable traduction, est très travaillé. Mais non dans le sens du mieux écrit, dans le sens de l'expression simplifiée, humiliée... D'ailleurs, puisque je parle de Schlœ-

zer, j'ai le remords de ne pas avoir cité dans ma Préface quelques phrases de lui, car ce qu'il dit de l'œuvre musicale dans son **Bach** et dans son livre sur la musique contemporaine est semblable à ce que je dis de l'œuvre littéraire : on n'a pas assez remarqué ces analyses.

Gaëtan Picon s'accoude pour m'écouter, m'observe d'un regard aigu, se redresse, parle. J'ai l'impression d'être quelqu'un qui offrirait à un changeur des monnaies dont certaines sont sûrement fausses. Il prend, il soupèse : bon à garder, bon à jeter. Je retrouve dans sa conversation la démarche de ses études : le souci de bien savoir de quoi il s'agit, et sa perspicacité lui permet de ne pas s'attarder trop à cet examen. Car l'important est d'aller à l'essentiel, à ce qui fait l'unité de l'œuvre et peut-être, à travers la diversité de toutes les œuvres, à ce qui fait l'unité de tout art. Ce qu'il appelle lui-même sa « démarche moniste » et qu'il attribue à un rationalisme inconscient. Mais comme, ainsi que je le disais tout à l'heure, le roman, le poème, c'est avant tout une voix, cette définition de la littérature autorise aussitôt un retour à la différenciation, et cette fois légitime. Picon est à la fois attentif au plus pur et au plus grand nombre, à l'exception et au dénominateur commun. Il enseigne l'art de manger, d'apprécier la saveur unique : il est gourmet; mais énumérant aussi une multitude de plats sains, copieux et mystérieux à force d'être simples, il est également gourmand. Il cite Balzac, Hugo, Proust, sur lesquels il projette d'écrire un livre, **Accommodations.** Il vient de relire Zola. Important, me semble-t-il, l'accent qu'il met sur le mot lecture : **L'usage de la lecture, critique et lecture.**

— J'ai un faible pour les œuvres longues, m'avoue-t-il, que la lecture doit traverser. C'est pourquoi je préfère Hugo à Mallarmé où l'œuvre est comme en dehors de l'approche de la lecture.

Tandis que nous continuons à parler, à jeter entre nous les noms de Flaubert, Dickens, et l'éloge d'Alain critique succède à des considérations sur la continuité de la poésie française opposée à la crise de la prose, et mon appétit de lecture, mon désir de bien lire redoublent, j'ai la curieuse sensation gênante, presque hallucinante, de percevoir (mais cela s'efface et cela revient, cela ne se fixe pas, et c'est pourquoi cela m'occupe beaucoup trop) comme deux visages de Gaëtan Picon en surimpression exacte : le front dégagé, l'œil que, pour me les préciser, j'associe à l'idée d'intelligence, d'analyse, à l'image de l'amoureux et du métaphysicien des lettres, à l'amitié qu'il me dit avoir pour Gide, à l'admiration qu'il professe pour Flaubert — deux réussites, malgré l'absence de souffle, par l'exercice du métier. Et puis le nez, les joues, la lèvre inférieure légèrement retroussée sous la cigarette, à quoi il faudrait ajouter le timbre grave de la voix, qui sont tous ensemble comme les éléments à recomposer d'un visage vigoureux, aussi peu « gendelettre » que possible, qui m'évoque le plaisir de décorer de gros bou-

quins, de s'y plonger, qui me donne la fringale des œuvres complètes, dans les deux sens de cette belle expression : plénitude et totalité.

— Si j'en avais les loisirs, me dit Picon, si je pouvais me retirer pour travailler, je voudrais écrire une histoire de la littérature française en dix tomes.

L'inventaire, somme toute, d'une de ces « arches salvatrices », flottant en plein déluge, à qui quelques hommes ont confié « les épaves du monde ».

Georges Piroué.

Edwige Feuillère et « Rodogune ».

Au moment où Edwige Feuillère préparait sa création de **Rodogune**, Christiane Constant est allée l'interviewer pour **Démocratie 60**, et a remarqué chez elle, sur un divan, un numéro du **Mercure** ouvert sur une étude intitulée, nous dit-elle, « Le Crime chez Corneille ».

Il s'agit certainement du texte qu'Octave Nadal a publié dans notre revue en janvier 1951, et dont le titre exact était : « L'Exercice du crime chez Corneille ».

Centenaire de Barbey d'Aurevilly, critique.

Il y a un siècle, Barbey d'Aurevilly, qui depuis 1834 multipliait, dans les revues et les journaux, des articles de critique, commençait à les recueillir en volumes et publiait chez Amyot **Les Philosophes et Ecrivains Religieux.** Le titre, adopté pour chaque volume, semble donner une unité et l'auteur s'efforce, par des corrections à ses articles ou des additions, de présenter au lecteur un recueil cohérent, mais il néglige d'indiquer la date à laquelle un article a paru dans un journal; parfois même il réunit sous le même titre deux articles de dates différentes, au point qu'il lui arrive de mettre côte à côte des pages contradictoires. Ce travail de rassemblement des articles se poursuit chez Palmé, puis chez Frinzine, Quantin et enfin Lemerre. Il donne à l'ensemble un titre collectif **Les Œuvres et les hommes** dont il y aura deux éditions ou plutôt deux formats différents imposés par les exigences de la librairie. Certains volumes qui sont réédités paraîtront ainsi en octavo et en in-douze, mais garderont la même pagination. **Les Œuvres et les Hommes** ont quatre séries : les trois premières de chacune huit volumes, la quatrième n'en comporte que deux, il faut y ajouter **le Théâtre contemporain,** qui forme cinq séries et des recueils divers qui n'ont pu prendre place par leur sujet dans l'ensemble des Œuvres et des Hommes. On en compte sept dont voici les titres : **Dernières**

polémiques. — Gœthe et Diderot. — Polémiques d'hier. — Les Prophètes du passé. — Les ridicules du temps. — Les vieilles actrices : Le Musée des antiques. — Victor Hugo.

Absorbé par d'autres soucis et par la rédaction de ses romans, Barbey d'Aurevilly n'a pu préparer et corriger que les douze premiers volumes des Œuvres et des Hommes. C'est Mlle Louise Read qui, selon ses indications, a continué l'édition qu'a terminée Léon Gosset.

On évalue à environ 1300 le nombre des articles que Barbey d'Aurevilly en cinquante cinq ans a éparpillés dans trente sept revues ou journaux différents, d'où la difficulté de les trouver et de les identifier. Un premier travail de E. Grelé en 1904, repris et complété par J.-P. Seguin, fournissait déjà d'utiles indications. On attendait une bibliographie détaillée et précise de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly, journaliste et critique. Celle-ci vient d'être enfin réalisée par deux érudits Jacques Petit et Philip John Yarrow qui l'ont éditée dans les **Annales Littéraires de l'Université de Besançon.** La liste est chronologique et relève année par année et par mois les 1300 articles de Barbey en indiquant le journal, avec sa date, et la référence du volume dans lequel l'article a été recueilli. L'immense dépouillement auquel se sont livrés les deux érudits a permis de retrouver de nombreux articles jusqu'alors inconnus et des collaborations comme celle à **la Sylphide** qui n'avait pas été signalée. Grâce à cette bibliographie, il est permis désormais de donner une date précise aux articles de Barbey, grâce à un signe qui indique soit que l'article n'ait pas été réédité, soit qu'il ait été modifié dans sa réimpression ou que la date mentionnée était inexacte. Un index, ingénieusement conçu, en relevant tous les noms propres constitue la table des matières de l'œuvre de Barbey critique et montre l'extrême variété de sa curiosité en éveil.

Ennemi de l'érudition, Barbey n'encombre jamais les bas de pages de notes et de références, il se contente d'être un critique c'est-à-dire celui qui lit et qui juge : juge souvent sévère, parfois même brutal quand il est emporté par son tempérament bouillant. Ses opinions politiques ou religieuses dirigent son jugement et on retrouve dans sa prose le combatif qui fonce, l'épée en avant, et ne recule pas. Aussi ne craint-il pas de s'attaquer à la toute puissante **Revue des Deux Mondes** et à son directeur, François Buloz et le cribler de flèches acérées les habits verts de l'Académie Française. Son indépendance ne lui permet pas de transiger et de faire partie d'une coterie. C'est ainsi que le Parnasse et le Réalisme envahissant subirent ses violentes attaques, tandis que Baudelaire n'eut pas de défenseur plus énergique et plus farouche. Il a deviné la gloire de Léon Bloy et de Paul Bourget et pendant des années s'est acharné à mettre en lumière l'œuvre de

Maurice et Eugénie de Guérin et de lutter pour assurer l'impression de leurs inédits. Mais quand il se laissait emporter par la colère contre Victor Hugo ou contre Flaubert il lui arrivait de tomber dans l'injustice. Il ne connaissait pas la mesure et il ne savait pas retenir sa phrase ni envelopper son ressentiment et l'on sait les injures en chapelet dont il entourait Emile Zola. Ses inimitiés étaient nombreuses : Mérimée et George Sand en surent quelque chose. Ses amis avaient droit à tous les éloges, qu'ils s'appellent Ernest Hello ou Amédée Renée, Hector de Saint-Maur ou Raymond Brucker, Théophile Sylvestre ou Edelestand du Méril; certains même, dont les noms sont oubliés dans les dictionnaires, comme Charles Buet, d'Yzarn de Freissinet et Roselly de Lorgues, lui doivent de survivre à l'oubli qui les enveloppe, parce que Barbey les a mentionnés au cours d'une de ses chroniques.

C'est ainsi que l'œuvre de Barbey forme, pour une grande partie du siècle dix-neuvième un vaste mémorial plein d'enseignement et cependant sa brutalité fait des concessions puisqu'il pardonne à Mme Louise Ackermann son manque de religion et qu'il dédie à Ernest Havet un de ses livres. Inimitiés et admirations sont incompréhensibles très souvent et l'on ne peut deviner le motif qui a décidé ses jugements.

Quoi qu'il en soit l'ensemble de l'œuvre critique de Barbey reste, par sa diversité, un monument utile pour l'histoire littéraire. Si l'on ne peut la comparer à la masse des volumes d'Armand de Pontmartin ni aux multiples feuilletons de Jules Janin, l'œuvre violente de Barbey celle-ci reste un témoignage particulier que l'on ne peut négliger. C'est pourquoi cette bibliographie de Jacques Petit et Philip John Yarrow est le guide indispensable pour connaître Barbey d'Aurevilly critique et relever, au milieu de ses boutades et de ses injures, nombre de jugements curieux à méditer.

Jean Bonnerot.

(1) On ne peut évoquer ce centenaire de Barbey d'Aurevilly critique sans donner une pensée à celui qui, avec Mlle Read, a préparé et mis au point l'édition des derniers volumes de la série *Des Œuvres et Des hommes*, Léon Gosset. Né à Carantilly (Manche), le 4 mai 1883, il est décédé à Paris le 24 juillet 1959 sans avoir pu écrire le livre commémoratif sur Barbey d'Aurevilly. C'est lui qui avait d'abord organisé les promenades-conférences qui eurent tant de succès et édité plusieurs petits ouvrages « Pour connaître Paris ». Il a donné chez Piazza, deux intéressants volumes sur l'Ile-de-France, *le Charme de Paris*, *Eglises et Vieux Logis*, et *Paris Aspects et Reflets*, volumes de luxe, illustrés. Mlle Read, qui mourut le 18 septembre 1928, lui avait légué ses droits sur l'œuvre de Barbey d'Aurevilly, en les limitant à la critique, à la correspondance et aux Nouvelles. Gosset avait aidé Mlle Read pendant des années, et lui-même édita au « Mercure de France » les *Diaboliques* en y adjoignant une importante préface. Tous les critiques et historiens de Barbey qui ont eu recours à son érudition et à ses connaissances sont unanimes à rendre hommage à son savoir, à son obligeance et surtout à sa modestie exagérée. Il est de toute justice d'associer le nom de Léon Gosset à cet anniversaire.

Mallarmé au Chat noir.

Bien que le *Chat noir* nous ait mis devant diverses surprises, et que le lecteur s'y heurte à des perles de la poésie et à des noms auréolés de gloire — je n'ai qu'à mentionner telles « Dédicaces » de Verlaine (sous le titre « Quelques-uns de mes amis ») — on dirait que pour l'hermétisme de Mallarmé il n'y avait pas de place dans le journal qui a rendu populaires les Sapeck, les Salis, les Allais.

Tout de même, dans le numéro du 28 mars 1885, notre regard tombe sur le *Démon de l'analogie*, tandis que dans le numéro du 26 juin 1886 furent publiés simultanément *Le Phénomène futur*, *Plainte d'automne* et *Frisson d'hiver*...

Or, même cela ne suffisait pas à ce prêtre des lettres. Pour dérouter davantage ses fidèles, il publia, dans le *Chat noir* du 21 décembre 1889 la prose *Réminiscence* qu'on annonça, dans le numéro précédent (celui du 14 décembre) comme des « Vers de Noël »!

Aucune prose ne rentre si bien dans le cadre de cet hebdomadaire unique. Elle excelle par un humour savoureux et certainement, elle n'aura pas rencontré les échos hostiles de la presse ou des racontars oraux comme c'était le cas du *Démon de l'Analogie* qui eut tant de peine à s'imposer à une élite, la « Pénultième », à en croire Gustave Kahn, constituant alors « le nec plus ultra de l'incompréhensible, le Chimborazo de l'infranchissable et le casse-tête chinois ».

La seule chose qui ait offensé un lecteur de *Remiscence* laquelle, avant de paraître, pour la première fois, sous ce titre et dans sa forme définitive, dans le *Chat Noir*, s'intitula « L'Orphelin », c'étaient les trois mots « dans le derrière » destinés à compléter le bout de phrase : « ...quand le maître lançait des claques et des coups de pied ». En 1867, avis fut donné au poète des *Fenêtres* de les supprimer, afin de ne pas choquer les oreilles des jeunes filles... Cet avis prudhommesque fut donné par le moins prudhommesque des humains, par le rédacteur en chef de la *République des Lettres et des Arts* : Villiers de l'Isle-Adam!

Ainsi, dans le numéro du 24 novembre 1867, les mots « condamnés » qui devaient suivre le même bout de phrase, brillaient par l'absence. Dommage, qu'au moment de sa parution au *Chat Noir*, les termes jugés inconvenables n'aient pas été restitués à leur place, même sous une forme encore plus chatnoiresque : *dans le cul* !

Daniel A. de Graaf.

En souvenir de l'Abbaye.

Voici ce que nous écrit un de nos lecteurs au sujet de l'article paru dans le numéro de novembre, page 556 : « C'est à propos d'une note sur Créteil — évidemment toute consacrée aux rapports de Georges Duhamel et de l'Abbaye, l'oubli d'un rare et, cependant, très précieux petit livre : « L'Abbaye de Créteil », publié par Christian Sénéchal chez André Delpeuch en 1930 et tiré à 1.225 exemplaires. Il comprend quatre planches hors texte et un plan au trait de l'Abbaye et de son parc.

A la mémoire de Louis Pergaud.

On nous prie de signaler une erreur qui s'est glissée dans notre numéro de décembre, p. 736. L'adresse de l'Association des Anciens Combattants Francs-Comtois est 73, bd St-Michel, Paris 5e. C'est là que sont reçues les souscriptions en vue d'ériger une stèle à la mémoire de Louis Pergaud.

Au Mercure de France.

★ La médaille d'or 1960 de la Société italienne Dante Alighieri a été attribuée au poète français Pierre Jean Jouve pour l'ensemble de son œuvre. Le Palazzio Vecchio de Florence est le cadre de cette cérémonie.

★ Notre collaboratrice Mme Dussane vient de publier chez Hachette, dans la collection « Diagonales », un ouvrage consacré à **La Comédie-Française.** Le « Mercure » en rendra compte prochainement.

★ Nous avons été heureux d'apprendre que notre collaborateur J.-F. Angelloz, Recteur de l'Académie de Strasbourg, avait été promu au grade d'officier de la Légion d'honneur, au titre de l'Education Nationale.

La Faculté des Lettres de l'Université de Sarrebruck a décerné récemment à M. Angelloz le doctorat « Honoris Causa ». Cette distinction veut à la fois honorer le germaniste bien connu, auteur de deux ouvrages parus au Mercure de France sur **Rilke** et **Goethe,** et le Recteur qui a établi l'Université de la Sarre sur des bases assez solides pour qu'elle lui survive, se développe et reprenne une orientation franco-allemande et européenne.

★ « Au fil de la Seine », de Paris à la mer, tel est le titre du livre de René Dumesnil qui vient de paraître dans la collection « Visages du monde » aux Horizons de France. Rappelons à nos lecteurs le livre de souvenirs de René Dumesnil : « Le Rideau à l'italienne » qui, publié il

y a un peu plus d'un an par le Mercure de France, remporta un vif succès de presse. André Billy écrivait alors dans le « Figaro littéraire » : « Je n'en finirais pas de griffonner des notes dans les marges des si intéressants souvenirs de Dumesnil; mémorialiste véridique et sensible. »

★ **Le Petit ami** de Paul Léautaud va être traduit en espagnol et paraîtra en Argentine aux éditions Editorial Sur à Buenos Ayres. Le même ouvrage paraîtra en italien aux Editions Feltrinelli à Milan.

On annonce également la traduction en langue danoise, chez Borgens vorlag, de **Civilisation** de Georges Duhamel.

★ De Max Guiheneuf, le « Mercure » a déjà publié : « Les Hommes oubliés », nouvelle (avril 1948) ;

de Charles Astruc : « Poèmes » (juin 1952), « Stèle pour Dufy », poème (1956) ;

d'Henry Charpentier : « Cires perdues », petits poèmes en prose (septembre 1948), « Les Antipodes », fragments (octobre 1950) ;

de James R. Lawler : « Apollinaire inédit : Le séjour à Stavelot » (février 1955).

Au sommaire de notre dernier numéro : Poèmes, par Théo Léger; La Rose et l'anneau, de W. M. Thackeray, présentation de Jean Queval; Une voix, par Robert Bréchon; Silence et vérité, par Charles Duits; Mémoire, par Janine Roubinet; Rimbald le marin, par V. P. Underwood; La Voix blanche, poème par Christian David; L'enfant, martyr de la mine, par Henriette Psichari.

Le Directeur-Gérant : S. de Sacy.

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE). — 8092
Dépôt légal : 1er trimestre 1961.

CRITIQUE

REVUE GÉNÉRALE DES PUBLICATIONS FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES



Sommaire du n° 163 : Décembre 1960



Abonnements :

	6 mois	*1 a*
France	18,50 NF	34 N
Étranger	21 NF	40 N

Le numéro : 3,30 NF.

LES ÉDITIONS DE MINUIT

7, rue Bernard Palissy, PARIS-6e — CCP Paris 180.4

BULLETIN D'ABONNEMENT

à remettre à votre libraire ou à renvoyer au MERCVRE DE FRANCE
26, rue de Condé — PARIS-VIe
C.C.P. 259-31 Paris

Je soussigné (nom et prénom) ______________________________

adresse ______________________________

déclare souscrire un abonnement de 6 mois — 1 an [1] à la revue MERCVRE DE FRANCE à partir du numéro de ______________________________

Je vous adresse le montant en : chèque bancaire — mandat-carte — chèque postal Paris 259-31 [1].

A ____________________, le ______________

Signature :

---

1) Rayer les mentions inutiles.

TARIF

FRANCE ET UNION FRANÇAISE	ÉTRANGER
Un an 30 N.F.	35 N.F.
6 mois 16 N.F.	18 N.F.
Le numéro : 3 N.F.	Le numéro : 3,50 N.F.

MERCVRE
DE
FRANCE

TOME CCCXLI

Nº 1169 — 1er Janvier 1961

SOMMAIRE

MERCVRIALE

GAZETTE